دكتور كمال الدين حسين

التراث الشعبى
فى المسرح المصرى الحديث

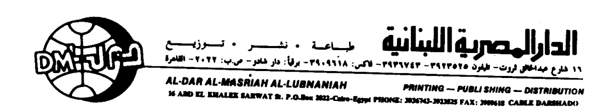
تقديم : مختار السويفى

الناشر
الدار المصرية اللبنانية



التراث الشعبى
فى المسرح المصرى الحديث

الطبعة الأولى
١٤١٣هـ - ١٩٩٣م



إهداء

«الإيد لوحدها ما تسقفش»

«مثل شعبى مصرى»

إلى كل الأيادى التى رعتنى.. علمتنى.. حب الغوص فى أعماق فكر ووجدان هذا الشعب

والدى	رحمه الله
نجيب سرور	رحمه الله
صفوت كمال	أطال الله فى عمره

أهدى هذا الجهد تقديراً وإعزازاً.

د. كمال الدين حسين

شكر وتقدير !!

إلى أساتذتى

أ.د نبيل راغب

أ.د نهاد صليحة

أ. د فوزى رضوان العربى

الذين كان لمشاوراتهم العلمية الفضل فى ظهور هذا الكتاب

أ.د حسن عبد الشافى

أ. مختار السويفى

أ. سميرة البدوى والزملاء بإدراتى التراث والتسجيلات بالمركز القومى للمسرح

أ. محمد رشاد والإخوة العاملين بالدار المصرية اللبنانية

الذين لولاهم ما رأى هذا الكتاب النور

لهم جميعا منى أخلص تقدير

د.كمال الدين حسين

تقديم : بقلم الأستاذ مختار السويفى

فى السابع عشر من شهر يونيو ١٩٨٩، وفى إحدى قاعات المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة، نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الدكتور كمال الدين حسين بعنوان: «توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث».. وكانت لجنة المناقشة تتكون من الأستاذ الدكتور نبيل راغب، المشرف على تلك الرسالة، والأستاذ صفوت كمال، المشرف المشارك، والأستاذة الدكتورة نهاد صليحة، والأستاذ الدكتور فوزى العربى.

كانت المناقشة صعبة وعسيرة، لأن موضوعها كان صعباً وعسيراً.. فكما يبدو مُتَضَمَّناً فى عنوان الرسالة، نجد أن الدراسة تنصرف إلى فرعين أساسيين هما : دراسة نظرية لمفهوم التراث الشعبى فى مصر.. ودراسة تطبيقية لكيفية توظيف هذا التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث.

وبالنسبة لهذا الفرع الأخير سيجد القارىء دراسة ممتعة للأعمال والإبداعات المسرحية التى قدمها المؤلفون والكتاب المسرحيون المصريون ووجدت سبيلها لتتألق على خشبة المسرح.. وسيلمس مدى الجهد الذى بذله الدكتور كمال الدين حسين فى هذه الدراسة التطبيقية التى طبق فيها كافة الأسس والمعايير العلمية فى النقد المسرحى بالإضافة إلى الفهم المتعمق لنوعية التراث الشعبى الذى وظفه كل مؤلف فى المسرحية التى ألفها.. ومدى التزام هذا المؤلف أو عدم التزامه بأصول وقواعد نوعية التراث الشعبى الذى وظفه فى رسم مضمون المسرحية وأحداثها وشخصياتها.

أما الفرع الأول فى تلك الدراسة ، والذى يتناول الجانب النظرى لمفهوم «التراث الشعبى» المصرى، ففيه تكمن صعوبة البحث وعسره فمن المعروف أن علم «التراث

الشعبى» أو إن شئنا الدقة «علم الفولكلور» هو علم مستحدث لا يمتد تاريخه إلاّ إلى منتصف القرن الماضى، حيث ظهرت مبادىء هذا العلم وقواعده فى انجلترا أولاً، ثم بدأت دراساته التطبيقية فى بعض المجتمعات الأوربية على مدى عشرات السنين، إلى أن تأثرت به بعد ذلك كثير من الدول الأخرى فى أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا واستراليا.

ويتناول الجانب النظرى أيضا دراسات فى علم الأنثروبولوچيا.. وهو بدوره علم مستحدث يتفرع إلى فروع ثلاثة هى: الأنثروبولوچيا الطبيعية والأنثروبولوچيا الاجتماعية، وهما فرعان يخرجان عن دائرة هذا البحث.. أما الفرع الثالث فهو: الأنثربولوچيا الثقافية التى اعتمد عليها هذا البحث فى بعض جوانبه ومباحثه..

وهذا الفرع الأخير من علم الأنثروبولوچيا الثقافية يتفرع بدوره إلى علوم عدة.. منها ما يتناول دراسة عادات وتقاليد الشعوب المتأخرة، مستعينا بالنتائج العلمية التى يسفر عنها علم الآثار «الأركيولوچيا» وتطبيق مبادئه وقواعده فى دراسة ثقافات عصور ما قبل التاريخ وثقافات العصور التاريخية، والثقافات البائدة فى المجتمعات المندرسة.. كما يتفرع منه أيضا علم «الإثنولوچيا» الذى تدور دراساته حول الثقافات الإنسانية الحالية أو المعاصرة.

وبالرغم من أن علم «الفولكلور» هو علم حديث كما ذكرنا سلفاً، إلا أنه قد أصبح مناط اهتمام الأنشطة الثقافية الدولية.. وعلى وجه الخصوص فقد اهتمت منظمة «اليونسكو» التابعة لهيئة الأمم المتحدة، التى أوصت بأن تقوم كل دولة بتكوين جهاز متخصص لجمع ودراسة «المأثورات الشعبية» المتوارثة لدى المجتمعات الإنسانية القومية أو الإقليمية التى يتكون منها شعب كل دولة.. كما أصبحت دراسة هذه المأثورات الشعبية موضوعاً شيقا وجذابا لعديد من المؤتمرات الثقافية الدولية، كما انتشرت فى بعض دول العالم «جمعيات» متخصصة فى الدراسات المتعلقة بعلم «التراث الشعبى» سواء على المستوى المحلى أو الإقليمى أو الدولى.

ومن المعروف أن المعنى الحرفى لكلمة «فولكلور» هو: «حكمة الشعب» أو «معرفة الشعب».. وهو بهذا المعنى الواسع، يتضمن الحكايات والخرافات المتداولة

بالتوارث بين الجماعات الإنسانية، بالإضافة إلى كل ما يصدر عن شعوب تلك الجماعات من رقص وأغانٍ وفنون وعادات سلوكية بما فى ذلك طرز تصميم الأزياء وطرق التحلى والتجميل والتزيين، بل وطرق العلاج الشعبى للأمراض التى قد تصيب أفراد تلك الجماعات.

وسيلمس القارىء ذلك الجهد الجهيد الذى بذله المؤلف فى تقسيم دراسته تقسيما علمياً يستوعب شتات عشرات من البحوث التى تتفرع منها مئات من الموضوعات وزواياها التى يتفق عليها العلماء والدارسون أو يختلفون فيها.

وعلى سبيل المثال، إذا تناولنا تحليل الدراسة التى قدمها المؤلف فى هذا الكتاب عن «الأسطورة» فسوف نلمس على الفور المنهج العلمى الذى أجهد المؤلف نفسه فى اتباعه والالتزام به.. فهو يقدم أعمال التراث الشعبى.. ثم يبين لنا الوظائف التى تؤديها الأسطورة فى المجتمعات الإنسانية، ويبين لنا الفروق الدقيقة بين الأسطورة الطقسية والأسطورة التعليلية والأسطورة الرمزية والأسطورة التاريخية.

ثم يعرج بنا المؤلف بعد ذلك فى دراسة تحليلية عن العناصر الدرامية فى الأسطورة.. سواء بالنسبة لأحداثها أو لموضوعها الأساسى أو بالنسبة للطقوس التى قد تتضمنها الأسطورة والتى قد تؤدى داخل المعابد أو تؤدى كمظهر من مظاهر الأداء الشعبى.. هذا كله بالإضافة إلى دراسة شخصية البطل الأسطورى وعلاقتها بفكرة البطولة بوجه عام.. ودراسة الشخصيات الأساسية والشخصيات المساعدة الأخرى التى تتضمنها الأسطورة كشخصيات فاعلة للأحداث أو منفعلة بها.

وبهذا المنهج العلمى أيضا تناول المؤلف دراسة عن «السيرة الشعبية» فقدم لنا تعريفاتها العلمية ووظائفها الشعبية والاجتماعية، وعناصرها الدرامية المتمثلة فى حبكة الأحداث التى تتضمنها السيرة، وشخصية البطل الشعبى الذى تدور حوله أحداث السيرة وعلاقة هذا البطل بالموروثات الشعبية الأخرى كفكرة النبوءة بظهور البطل المنقذ وغير ذلك من الموروثات الأخرى المتعلقة بشخصية البطل والشخصيات

الأساسية والشخصيات المساعدة الذين يؤدون أدوارهم فى خدمة البطل الشعبى أو معاداته والوقوف ضده.

وبنفس المنهج أيضا قدم لنا المؤلف دراسات وافية عن «الحكاية الشعبية» و«الموال القصصى» ومظاهر الفرجة الشعبية متمثلة فى «خيال الظل» و«الأراجوز» و«صندوق الدنيا» و«المحبظين» و«السامر» وغير ذلك من هذه الفنون الشعبية ذات الطابع الدرامى والتى تشكل نوعاً خاصاً من أنواع الفرجة الشعبية التى يمكن اعتبار بعضها نوعاً من عروض المسرح الشعبى.

وإذ أقول إن المؤلف قد بذل جهداً جهيداً فى دراسته هذه بكل عناصرها وتفريعاتها المختلفة، فإنى لا أقصد مدح هذا الجهد وتقريظه - وهو فى حقيقة الأمر يستحق كل مدح وتقريظ - وإنما قصدت تعريف القارىء الكريم بما يتجشمه المؤلفون الجادون من صعاب لابد من التغلب عليها حتى يجمعوا أشتات وشعاب وأطراف المادة العلمية فى مؤلفاتهم وتقديمها مبسطة وبطريقة منطقية لقرائهم الكرام.

ولعل أخطر الصعاب التى تواجه المؤلف الجاد عادة هو النقص الشديد أو خلو المكتبة العربية تماماً من المراجع العلمية التى يعتمد عليها فى تصنيف كتابه وتركيبه.. فيظهر المؤلف عندئذ إلى اللجوء إلى عشرات من الكتب والمراجع التى قد يرد فيها ذكر قليل عن الموضوع المطلوب، أو التى قد تتناول هذا الموضوع تناولاً عابراً أو غير مباشر.

ومن الحقائق الغريبة أن هذا النقص أو الندرة التى تعانى منها المكتبات العربية، يقابله فيض كبير من الكتب والمراجع الأجنبية التى تتناول موضوع البحث تناولاً مباشراً، مما يتيح للمؤلف أن يقدم دراسته وافيةً وغنيةً بالمعلومات.

ولكن العثور على مثل هذه الكتب والمراجع أو الحصول عليها ليس بالأمر اليسير فى جميع الأحوال.. فمن الصعب مثلا أن تجد مثل هذه المراجع الأجنبية ضمن ما يباع فى مكتباتنا التجارية أو ضمن ما تحتويه مكتباتنا العامة. ولن تكون هناك وسيلة لحصول المؤلف على تلك المراجع إلا إذا سافر إلى الخارج لشرائها أو كلف أحد

أصدقائه أو معارفه من المسافرين إلى الخارج بشرائها لحسابه، أو إذا كان سعيد الحظ وله صديق أجنبى مثقف يمكن أن يراسله ويطلب منه موافاته بما يحتاجه من كتب أو مراجع.

وإذا فرغنا من المتعة الثقافية التى تتيحها لنا هذه الدراسة النظرية لجوانب التراث الشعبى، فإننا نتأهب على الفور للدخول إلى سياحة علمية، كثيرة المناحى متعددة الأطراف.. حيث نتجول مع المؤلف المدقق فى بحوثه النقدية التطبيقية عن كيفية تناول المبدعين المصريين من مؤلفى الأعمال الدرامية لهذا التراث الشعبى وكيف وظفوه فى نصوصهم وعروضهم المسرحية.

لقد تأثر كثيرون من مؤلفى الدراما المصريين بروعة تراثنا الشعبى.. تأثروا بأسطورة إيزيس وأوزيريس، وبسيرة عنترة بن شداد وبالسيرة الهلالية، وبالحكايات الشعبية المستمرة من ألف ليلة وليلة، وبالموال القصصى كموال حسن ونعيمة، وبعروض خيال الظل وباباتها، وبشخصية الأراجوز ومغامراته، وبصندوق الدنيا بصوره وما يكمن فيها من شخصيات وحكايات وأحداث وبالفنون الدرامية الشعبية التى كان يعرضها المحبظون، وبجوقة السامر وكيف كانت تحيى ليالى القرى فى الريف المصرى..

هذه الأشكال المختلفة من التراث الشعبى المصرى كانت بمثابة الأساس الذى أقيم عليه صرح التركيب البنائى لعدد كبير من المسرحيات والأعمال الدرامية التى قام بتأليفها بعض كتاب المسرح وأهمهم : توفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير، وألفريد فرج، وعبد العزيز حمودة، ونجيب سرور، وشوقى عبد الحكيم، ورشاد رشدى، وفوزى فهمى، ومحمود دياب، ويسرى الجندى، ويوسف إدريس وغيرهم.

وتنفرد الدراسة النقدية التطبيقية التى قام بها المؤلف لتحليل الأعمال الدرامية التى وظف التراث الشعبى المصرى فى بنائها الفنى، بهذا الطابع الموضوعى الدقيق، وتلك القدرة التحليلية فى عرض أدق التفاصيل.. والاهتمام الشديد بمقارنة العمل المسرحى المستمد من التراث الشعبى بالأصل التراثى الذى اعتمد عليه الكاتب

المسرحى».. ومدى قرب الكاتب من هذا الأصل أو مدى ابتعاده عنه.. ومدى حق الكاتب فى تعديل أو إعادة صياغة الأصل التراثى بما يلائم منهج الكاتب وما يهدف إليه من عمله المسرحى.

وبالإضافة إلى هذا كله، يتحفنا المؤلف بدراسة عن التكنيك الأدبى والفنى والمسرحى الذى التزم به الكتاب [والمخرجون] المسرحيون الذين تناولوا التراث الشعبى المصرى فى أعمالهم.. ومدى تأثر بعض هؤلاء الكتاب والمخرجين بالمسرح الغربى، وعلى الأخص بمسرح بريخت وبيرانديللو وشكسبير كما تأثر بعضهم بالعبثية والتجريب والاتجاهات التى ظهرت مؤخراً فى المسرح الغربى.

ويتوج لنا المؤلف دراساته وبحوثه بإبداء آرائه وتقديراته للأعمال التنظيرية التى كتبها بعض الكتاب والنقاد المصريين مثل توفيق الحكيم ويوسف إدريس وعلى الراعى كمحاولة للدعوة إلى مسرح مصرى شعبى أصيل مغاير - فى كثير أو قليل - للتقاليد المعروفة السائدة فى العمل المسرحى بمفهومه الغربى.

وقد حرص المؤلف فى النهاية أن يعقد مقارنة بين هذه النظريات الداعية لإيجاد صيغة جديدة للمسرح المصرى بصفة خاصة والمسرح العربى بصفة عامة، تعتمد فى مضمونها على التراث الشعبى وعلى مظاهر الفرجة الشعبية المتوارثة فى مصر وفى بعض الدول العربية الأخرى، وبين التطبيقات العملية التى ظهرت فى «المسرح الاحتفالى» بالمغرب، وفى «مسرح الحكواتى» بلبنان.

وأخيرا.. فبالرغم من الطابع العلمى الواضح الذى يتسم به هذا الكتاب فى مباحثه وفصوله، وهو أمر يسر الباحث المتخصص، فإن أسلوب التناول المبسط يسر القارىء العام الراغب فى الثقافة والمعرفة.. ونادرة هى الكتب المتاحة فى مثل هذا الموضوع والقادرة على تحقيق هذين الغرضين النبيلين.

مختار السويفى

كورنيش النيل - القاهرة

فى ٨ ديسمبر ١٩٩٢

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ارتبط الاهتمام بالتراث الشعبى المصرى، بشعور الإنسان المصرى بشخصيته واستقلاله، حين استطاع أن يقاوم الحاكم الأجنبى، والتسلط التركى العثمانى، والاحتلال البريطانى من مطلع هذا القرن، وكان هذا أحد صور الإحساس بالقومية العربية الذى بدأ يظهر فى العالم العربى، وتجلت صوره فى اتجاه عواطف بعض الكتاب نحو التاريخ العربى، يستوحون منه بعض المواقف القومية التى تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير فى النفوس الحمية والشهامة، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية، منها استفحال ظلم العثمانيين فى بعض البلدان العربية، وطغيان المستعمرين فى البعض الآخر[1].

صاحبَ هذه الدعوة القومية دعوات إقليمية ساعد الاستعمار فى تدعيمها، للمناداة بالإقليمية والبحث عن الجذور فى الآداب والفنون الإقليمية، فشهدت الحياة الثقافية المصرية صراعاً بين فريقين من المثقفين والمفكرين، فريق ينادى بفرعونية مصر، وآخر ينادى بعروبتها، وكان لكل فريق وجهة نظر وإنتاجه الإبداعى الذى ساهم به فى تأكيد وجهة النظر التى يعتنقها، ويقول على أحمد باكثير عن ذلك: حين قدمت إلى مصر فى غضون سنة ١٩٣٤، كانت لا تزال هناك بقايا من روح الدعوة الإقليمية التى روج لها الاستعمار ليقطع بها أوصال الأمة العربية ويفرقها

---

(١) محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث (بيروت : دار الثقافة ـ ١٩٨٠) ط٣، ص٢٩٣.

شيعا، وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية يعيبون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعونى القديم، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفى بأمجادها العربية[٢].

ووسط هذا الصراع بين فرعونية مصر وعروبتها، برز فوق سطح الحياة الثقافية المصرية الاهتمام بالتراث الشعبى خاصة بعد ثورة ١٩١٩، التى غيرت البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمصر، وأشعلت جذوة «الوعى بالذات المصرية وتأكيد الشعور القومى»[٣]، فظهر استلهام سيد درويش للموسيقى الشعبية وروحها، وبيرم التونسى بشعره الشعبى، وبديع خيرى الذى كتب للمسرح عددا من المسرحيات التى استلهم مادتها من التراث الشعبى، وإن لم يكن استلهام التراث الشعبى وتوظيف بعض عناصره فى فن المسرح جديدا على الحياة المسرحية فى مصر والعالم العربى، لأنه من المعروف أن المسرح العربى والمصرى قد بدأ تراثيا لعدة أسباب، أهمها كما يقول محمد يوسف نجم، الخضوع لرغبات الجماهير حيث يقول عن تجربة الرواد أمثال مارون النقاش ١٨٤٧ : كانت أولى محاولات توظيف التراث الشعبى فى المسرح هو الخضوع لرغبة الجماهير.. فالجمهور له عقليته واتجاهاته الخاصة، وله رغباته وميوله التى تكون فى الأكثر تعبيرا عن روح العصر، ولقد كان لجمهورنا أثر كبير فى الأدب المسرحى الذى ظهر فى هذه الفترة ـ الريادة ـ فكان المؤلف يضطر إلى مراعاة ذوقه، «فيقحم مشاهد الغناء والرقص فى أكثر الأدوار، ويأتى بالفكاهة الرخيصة، والنكتة الشعبية، ويعنى بتقديم مشاهد المبارزة الدامية، والمواقف الغرامية المتوهجة، ويضطر أخيرا إلى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر، وإنهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته»[٤].

(٢) على أحمد باكثير : محاضرات فى فن المسرحية (القاهرة : جامعة الدول العربية ـ ١٩٥٨)، ص ٣٤،

(٣) صفوت كمال : الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة (مجلة الفن المعاصر م١ ع٢، أكاديمية الفنون القاهرة ـ ١٩٨٦) ص٨١.

(٤) المسرحية فى الأدب العربى الحديث : مرجع سبق ذكره، ص٧.

تماما كما كان يحدث فى الحكايات الشعبية (ألف ليلة وليلة) ومظاهر الفرجة الشعبية التى عرفتها الشعوب العربية.

عامل آخر هام دعا الرواد إلى الاستعانة بموضوعات وشخصيات تراثية لإبداعها الدرامى، هو العامل السياسى، فإن المبدع كان يجد فى التراث «الرمز الذى يعلق عليه قضاياه، هذه القضايا التى لا تسمح الرقابة بطرحها»(٥). وهذا ما وصفه بعض النقاد بأنه «نوع من الهروب السلبى نتيجة انعدام الشجاعة فى طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر»(٦) وهذا ما دفع بعلى أحمد باكثير لاختيار حكاية مسمار جحا ليعبر بها عن القضية المصرية والتى كانت فى صميمها «قضية احتلال الانجليز لقنال السويس»(٧).

وبالرغم من هذه البداية التراثية، ودوافعها القومية والجماهيرية والسياسية إلا أن الرواد الذين تبنوا الدعوة لتوظيف التراث الشعبى فى المسرح العربى المصرى، لم يمتلكوا «الوعى النقدى بالتراث»، ولذلك جاءت ابداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والإقحامات، إلى جانب الاستعراض التاريخى للحوادث والشخصيات، مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجى للحوادث»(٨) فتعاملوا مع التراث كمادة جامدة، لا تملك مشروعية المعاصرة، «لذلك نجد أغلبها يتسم بالمباشرة فى التعامل مع الأحداث والشخصيات، كما أن هناك سطحية فى الطرح، وكان التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لا يخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف»(٩). (كما يقول مصطفى رمضانى).

(٥) مصطفى رمضانى : توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى، عالم الفكر، م١٧، ع٤، الكويت - وزارة الاعلام ١٩٨٧) ص ٨٥.

(٦) نفس المرجع السابق، ص ٨٥.

(٧) محاضرات فى فن المسرحية : مرجع سبق ذكره، ص٤٤.

(٨) توظيف التراث واشكالية التأصيل : مرجع سبق ذكره، ص ٨١.

(٩) نفس المرجع السابق، ص ٨١.

لكن الأمر قد اختلف فى التعامل مع التراث الثقافى عامة، والموروث الشعبى خاصة بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ فى مصر، والتى دعت إلى التأكيد على الذات المصرية، والبحث عن هوية مصرية أصيلة، الأمر الذى دعا بالوعى الثقافى المصرى إلى الاتجاه نحو الكشف «عن ثقافة الإنسان المصرى الحية، تلك الثقافة التى تتداخل فى حيويتها واستمراريتها مع موروثاته الحضرية فنشطت حركة الاهتمام بالموروث الشعبى المصرى، على أساس أنه تعبير عن النشاط الحيوى والفكرى والوجدانى والعادى للإنسان، وأنه يشكّل البنية الأساسية والأصيلة لثقافة المجتمع»[١٠] وقد استجاب المسرحيون المصريون لهذه الدعوة ضمن من استجابوا من الأدباء والمفكرين والمثقفين. فبدأ الاهتمام بالتراث الشعبى وتوظيفه فى المسرح، انطلاقا من هدفين: الأول تغيير النظرة نحو هدف المسرح، فلم يعد وسيلة للتسلية بقدر ما أصبح أحد أشكال التعبير الجماهيرى التى يطرح من خلالها قضايا وهموم وآمال الجماهير فى مصر الثورة. والثانى رفض الأشكال المسرحية السائدة عند قيام الثورة، على أساس أن هذه الأشكال نتاج للثقافة الغربية وافراز للفكر الاستعمارى الذى يسعى «إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية»[١١]. وقد ساعد على ذلك النهضة المسرحية التى شهدتها مصر بعد الثورة، والتعرف من خلال الدارسين المسرحيين العائدين من بعثاتهم الدراسية للخارج على أحدث النظريات والمناهج العلمية فى فن المسرح.

مما سبق استطعنا أن نحدد مسار التجريب للبحث عن صيغة مميزة للمسرح المصرى بعد الثورة، اعتماداً على عناصر الموروث الشعبى فى طريقين : الأول : استلهام عناصر من الموروث الشعبى الشفاهى (الأدب الشعبى) من أساطير وسير وحكايات شعبية.. إلخ، لخلق موضوعات درامية يستفاد منها للتعبير عن الواقع المعاصر، والثانى: محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحى له هويته المصرية المميزة. وقد صاحب هذا التجريب تبلور جوهر توظيف

(١٠) الفولكلور فى ثقافاتنا المعاصرة : مرجع سبق ذكره، ص ٨٢.

(١١) توظيف التراث واشكالية التأصيل : مرجع سبق ذكره، ص٨٠.

الموروث الشعبى والتراث بالمسرح فأصبح توظيفا لمعطيات هذا الموروث «بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالفنان المسرحى يلجأ إلى التراث، لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليد، ولكن ليفرز معاناته ويسقطها على معطيات التراث»[١٢] وحتى يتحقق هذا لابد أن يكون المبدع فى فن المسرح على وعى تام بدور التراث وعيا نقديا، وفى الوقت نفسه عليه أن يعى بأبعاد واقعه، لأنه كما يقول عز الدين اسماعيل: «إن الوعى بالتراث لا تصبح له فاعلية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع، لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر»[١٣].

وحول مدى الوعى بالتراث وعناصره، والوعى بالواقع المعاصر، وتوظيف التراث الشعبى المصرى فى المسرح المصرى الحديث فى الفترة من يوليو ١٩٥٢ حتى يوليو ١٩٨٨، تقوم هذه الدراسة لمحاولة الإجابة على مجموعة من التساؤلات التى تشكل فيما بينها مشكلة هذا البحث والتى يحددها المؤلف فى التساؤلات التالية:

أولا:

إن كان توظيف التراث يعتمد على مدى وعى المثقف لتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخى من جهة أخرى، فهل استطاع المبدع المسرحى المصرى المعاصر فى استلهامه للتراث أن يعى تماما معطيات العناصر التراثية المختلفة؟ وأن يعى واقعه الذى يحاول صرحه من خلال العناصر التراثية المستلهمة فى المنتج الإبداعى الجديد؟

ثانيا:

ومع أن المسرح العربى بشكل عام والمصرى بشكل خاص لم يخرج من دائرة التبعية للمسرح الغربى، ومع دعوة بعض المسرحيين المصريين لرفض هذه التبعية، والمناداة بإيجاد شكل مسرحى له هوية عربية/ مصرية تنبع من أشكال الفرجة الشعبية

---

(١٢) نفس المرجع السابق: ص٨٧.

(١٣) عز الدين اسماعيل: توظيف التراث الشعبى فى المسرح (مجلة فصول م١ ع١ ـ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٠) ص١٧٣.

التراثية، فهل استطاع المسرحى المصرى/ العربى الخروج تماما من دائرة التأثر بالمسرح الغربى؟ وإلى أى مدى نجح فى تقديم الصيغة المميزة للمسرح المصرى؟

وفى محاولة للإجابة على هذه التساؤلات، قام المؤلف بدراسة الموروث الشعبى الذى حاول المسرحيون المصريون استلهام عناصره كمعطيات لإبداعات مسرحية جديدة فى المسرح المصرى الحديث فى فترة الدراسة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨٨ وهى الفترة التى شاهدت ازدهار المسرح المصرى، والتوسع فى توظيف العناصر التراثية لخلق إبداعات مسرحية جديدة اعتمادا على التراث الشعبى والذى يضم «الممارسات الشعبية والسلوكية والطقسية، ويضم أيضا الأدب الشعبى الذى أبدعه الضمير الشعبى»[١٤] والمأثورات الشعبية التى هى الحصيلة المتبقية من الممارسات الشعبية، وإن كانت ثقافة الأمة تتكون من العناصر التراثية والمأثورات المتبقية منها، «فالثقافة المصرية تتميز بغلبة المأثور على التراث، بل إن مدونات التاريخ تحفظ لنا جوانب عدة من هذه المأثورات»[١٥]، والتى سنشير إليها فى الدراسة بلفظة (الموروث الشعبى) كى يتسع هذا المصطلح ليشمل كل ما هو أصيل ووافد، من ممارسات طقوسية، اتخذت صفة الشعبية من خلال الانتشار والذيوع.

ويقوم المؤلف بدراسة تلك الموضوعات التراثية التى لجأ الفنان المبدع المسرحى إلى استلهامها بعد أن رأى أن ألف ليلة وليلة لم تعد تكفى كمصدر تراثى للتعبير عن قضايا وهموم المجتمع المعاصر، وهى الأسطورة والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى، كنصوص، وما ارتبط بها من أشكال الأداء، بجانب بعض من مظاهر الفرجة الشعبية، كخيال الظل، صندوق الدنيا، الأراجوز، المحبظين، عروض السامر وذلك بهدف التعرف على أهم العناصر الدرامية، وكيفية توظيفها فى منتج إبداعى جديد.

---

(١٤) فاروق خورشيد : التراث الشعبى فى المسرح المصرى العربى (الكويت وزارة الإعلام – ندوة التراث العربى والمسرح، ١٩٨٤) ص٨

(١٥) صفوت كمال : التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى (مجلة الفن المعاصر – أكاديمية الفنون – القاهرة، م١ ع١ – ١٩٨٦) ص٨٥

ومن دراسة الأشكال التراثية، ودلالاتها الدرامية، ومدى إمكانية توظيفها فى المسرح المصرى الحديث، فى الفترة التى ارتبطت بالتغير الثقافى فى مصر منذ ١٩٥٢ حتى الآن، تأتى أهمية هذه الدراسة، باعتبار أن هناك دراسات أخرى تناولت تأثير التراث الشعبى المصرى على فن المسرح فى فترة ما قبل الثورة، كدراسة فائق مصطفى أحمد عن أثر التراث الشعبى فى الأدب الشعبى النثرى فى مصر فى الفترة من ١٩١٤ ـ ١٩٥٢ والتى تعتبر من أقرب الدراسات لهذا البحث، والتى ركز فيها الدارس على الكشف عن جذور التأثيرات المحلية التى خضع لها الأدب المسرحى المصرى ومدى ما أفاده الكاتب المسرحى من أشكال التعبير الشعبى فى بناء المسرحية.

أما الإبداعات المسرحية محل الدراسة فقد رأى المؤلف أن يقوم بدراسة تلك المسرحيات التى اعتمدت على الأشكال التراثية فى بنائها، والتى تم إنتاجها فى فترة الدراسة، وقدمتها الفرق المسرحية التابعة لقطاع المسرح (هيئة المسرح والموسيقى سابقا) مع الاستفادة عند الضرورة بتلك المسرحيات أو العروض المشابهة «وتنحصر النصوص المسرحية محل الدراسة فى تلك التى استلهمت العناصر التراثية الآتية: أسطورة إيزيس وأوزيريس، سيرة عنترة بن شداد، حكاية معروف الاسكافى من ألف ليلة وليلة، موال حسن ونعيمة، والعروض المسرحية التى اعتمدت أشكال الفرجة الشعبية، خيال الظل، صندوق الدنيا، الأراجوز، عروض السامر.

ولدراسة الأشكال التراثية، والنصوص المسرحية، لجأ المؤلف إلى المنهج التحليلى بقصد فرز الموضوعات التراثية بهدف معرفة عناصرها الدرامية المكونة لها، وكشف العلاقة القائمة بين هذه العناصر، ووظيفتها بالنسبة لدرامية الموضوع من ناحية، وسياقها الاجتماعى من ناحية أخرى، ثم كيفية توظيف هذه العناصر واستلهامها فى منتج إبداعى جديد (نص/ عرض مسرحى) ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا وأحلام الجماعة، كذلك مدى وعى الفنان المبدع بالموروث ووظيفته الاجتماعية المعاصرة، بهدف الاستفادة بفن المسرح كشكل من أشكال التعبير الإنسانى.

ويتكون هذا الكتاب من فصول ثلاثة ومقدمة وخاتمة.

في المقدمة نتعرض لفكرة البحث ومشكلته الأساسية ومنهجه ومادته مع الإشارة إلى أهميته وعلاقته بالدراسات السابقة.

وفى الفصل الأول نقوم من خلال تطبيق المنهج التحليلى لأشكال التعبير الشعبية من الموروث الشعبى المصرى للتعرف على عناصرها الدرامية، ووظيفتها الاجتماعية بالنسبة للجماعة التى ابتدعتها، ثم اختيار نموذج منها للتطبيق عليه كموضوع تراثى، وكمصدر للاستلهام فى المسرح المصرى الحديث، بشرط أن يكون قد وظف كمصدر لعدد من الأعمال المسرحية المصرية، وهذه النماذج هى، أسطورة إيزيس وأوزيريس، سيرة عنترة بن شداد (نصا) السيرة الهلالية (نموذج للأداء)، الحكاية الشعبية معروف الإسكافى (من ألف ليلة وليلة) والموال القصصى حسن ونعيمة، كذلك التطبيق على أشكال الفرجة الشعبية، وما صاحبها من نصوص تمثيلية وهى: خيال الظل، الأراجوز، صندوق الدنيا، عروض المحبظين، عروض السامر.

وفى الفصل الثانى نقوم بدراسة التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من خلال دراسة بعض النصوص المسرحية التى استلهمت موضوعاتها من الموروث الشعبى للتعرف على كيفية توظيف العناصر التراثية، وارتباطها بالواقع الاجتماعى، ومدى مشروعية التوظيف، وهذه النصوص هى: إيزيس لتوفيق الحكيم، أوزيريس لعلى أحمد باكثير، الناس فى طيبة، وابن البلد لعبد العزيز حمودة، منين أجيب ناس. وياسين وبهية لنجيب سرور، يا عنترة والهلالية ليسرى الجندى، على جناح التبريزى لألفريد فرج، حسن ونعيمة لشوقى عبد الحكيم، والفرافير ليوسف إدريس، وليالى الحصاد لمحمود دياب، ولعبة السلطان لفوزى فهمى، وكوميديا الغربان لمحمد عنانى.

وفى الفصل الثالث نتناول بالدراسة الدعوة لخلق صيغة مسرحية مصرية/ عربية ودراسة المحاولات التطبيقية التى قام بها فى مصر، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، وعلى الراعى، مع الإشارة للدعوات المماثلة فى الوطن العربى خاصة دعوة المسرح

الاحتفالى، الحكاواتى، والتجارب الحديثة فى مصر) وذلك للتوصل لمعرفة مدى تحقق هذه الدعوة.

وفى الخاتمة نوجز أهم النتائج التى توصل إليها للإجابة على التساؤلات التى طرحتها إشكالية البحث.

وفى محاولة التعرف على الموضوعات التراثية فى أصولها المدونة والشفاهية لجأنا إلى المطبوعات الأصلية للموضوعات التراثية خاصة، سيرة عنترة بن شداد، وتغريبة بنى هلال، وإلى التسجيلات الصوتية المسجلة لمركز الفنون الشعبية للتعرف على أشكال الأداء لعدد من الموضوعات التراثية، بجانب الدراسات الأكاديمية السابقة، العربية أو الأجنبية المترجمة خاصة تلك التى تتعلق بالموضوعات التراثية والمسرح كدراسات، أمين الخولى، عبد الحميد يونس، على الراعى، صفوت كمال، فايق مصطفى أحمد، فاروق خورشيد، وغيرهم ممن ورد ذكرهم فى ثبت المراجع فى نهاية الكتاب.





العناصر الدرامية
في الموروث الشعبي .

الأسطورة

تعتبر الأسطورة من أهم أشكال الأدب الشعبى، بل تعتبر أهم أشكال التعبير القولى فى الأدب الشعبى، فالأسطورة ليست قصة عادية تروى أو حكاية يتناولها الشعب فى أمسياته لتمضية وقت فراغ، «بل إن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة، هى جماع التفكير والتعبير عن الإنسان فى مراحلة البدائية والقديمة»[1].

والأسطورة كشكل من أشكال التعبير الشعبى بما تحتويه من طقوس وشعائر تبدأ من الإيماءة والإشارة والحركة البسيطة، ثم الحركة الراقصة التى يشترك فى أدائها جميع أجزاء الجسم والتى اصطلح على تعريفها بالرقص البدائى الذى يعتمد على «الحركة والإشارة والكلمة» والحركات البدائية التى تتكرر طبقا لقوالب محددة. والإشارات استجابة لدلالات معينة قد تصور ما يحمله الكلام، وتؤكد ما يحمل من معنى «وما تتضمنه من تعاويذ ورقى وأدعية وأغانٍ طقوسية صيغت لكى تلائم النفوس المتعلقة بها، وفيها دائما عناصر درامية، تضيف أبعادا جديدة إلى الطقوس وترتبط ارتباط وثيقا بحركات معقدة»[2]، وبالضرورة فإن تلك الإيقاعات الموسيقية المصاحبة للحركة الراقصة أو للأغنية والتى تشكل معها كلاً متكاملاً، ومع استعانة المؤدين بما يعرف «بتشكيل المادة والكتلة والتوسل بالخط واللون من استخدام الأقنعة وصبغ الوجوه والأجساد، التى تساعد على تشخيص أو تجسيم «الطوطم» الذى يرمز

(١) عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبى ط١ (القاهرة: المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠) ص١٥.

(٢) نفس المرجع السابق: ص٧١.

إلى أصولهم، «أو إلى أسلافهم الأسطوريين، أو إلى كائنات خارقة لها علاقة أسطورية بوجودهم»[٣]، أضف إلى ذلك وجود الجموع التى تشاهد أو تشارك فى الأداء.

هذه الوسائط جميعها، والعناصر التى تتضافر مع بعضها لإحياء المناسبة المرتبطة بالأسطورة وطقوسها، هى التى بذرت البذور الأولى «لفن الدراما» بما تحمله من مقومات وعناصر درامية سواء للجانب الأدبى للدراما أو للجانب الفنى لعروضها.

الأمر الذى لم يبق بعده شك فى نشأة «الدراما» كما نعرفها اليوم عن الشعائر والطقوس التى تفسرها الأسطورة، والتى كانت محل إيمان بلا نقاش واعتناقاً بلا تردد من كل أفراد المجتمع، والتى تحمل فى طياتها خبرته الحياتية وما يتعلق بها من أفكار وتصورات تعمل على حفظ توازنه داخل الجماعة، وتشكل «المضمون الخفى للأفكار الجماعية»[٤] وكما يقول «يونج» والتى تشكل «اللاشعور الجماعى لديه»[٥]، ويعتبر مفهوم «اللاشعور الجماعى» أحد المفاهيم الرئيسية فى نظرية يونج فى التحليل النفسى، وهو يعنى به ذلك الخزان الذى ينطوى على الآثار الخفية من الموروث الإنسانى عبر التاريخ البشرى.. التاريخ العنصرى والقومى وكذلك الوجود الحيوانى، ما قبل الإنسانى، وهو خبرة. إنسانية عامة، موجودة لدى جميع الشعوب، كما أنه مركز الصور الأسطورية التى تشكل المضمون الحى للأفكار الجماعية، وتستعيد الأسطورة صفتها الجمعية من جماعية خلقها وإبداعها، فنحن «لا نصادف فى الفكر الأسطورى اعترافات شخصية، إذ تعنى الأسطورة تجربة الإنسان الاجتماعية

(٣) عبد الحميد يونس: الفولكلور والميثولوجيا، عالم الفكر، المجلد الثالث العدد الأول (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ص١٩.

(٤) فاليرى ليبين: مذهب التحليل النفسى وفلسفة الفرويدية الجديدة، (بيروت ـ دار الفارابى، ١٩٨١) ص٩٤.

(٥) Carl G. Jung, Man & His Sympois, (New York, A Wind Full Book, 1944) P.107

وليس تجربته الشخصية»[٦] وأيضا باعتبارها جزءاً من الحقيقة الاجتماعية التى يتعايشها الناس ويتفاعلون معها ويعبرون عن أنفسهم من خلالها طبقا للتكوينات الرمزية» التى تتضمنها الأسطورة وطقوسها، والتى تساعد على اتصال الجماعة بعضها البعض بما تحمل من دلالات ومعانٍ تتفق عليها الجماعة وتلتزم بها، ومن هنا يمكن القول بأن الأساطير بمثابة قوانين للفعل الاجتماعى «وقوى تحافظ على توازن المجتمع، بما لها من قوة كقانون لا يحقق المعايير فى المجتمع فحسب، وإنما هى تنظم سلوك أعضائه، بالإضافة إلى تقويم القيم، والقيم تنظم المعايير التى تستخدم فى أى مجال تنظيمى»[٧] .

وقد اختلف العلماء حول تعريف الأسطورة. وإيجاد تعريف يجتمعون عليه، وإن كان البعض كعبد الحميد يونس يرد الوصف الشامل لها «وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة»[٨] .

أما معجم «فونك» فهو يعرف الأسطورة بأنها «قصة تبدو وكأنها حدثت فعلا فى زمن سابق، وتفسر العقائد الميتافيزيقية، وما وراء الظواهر الكونية الطبيعية والآلهة والأبطال، والسمات الثقافية، والمعتقدات الدينية.. وهكذا.

وتهدف الأسطورة إلى التفسير.. تفسير الأحداث فى «عالم ما قبل عصر العلم» .

والأسطورة تحكى عن خلق الإنسان، والحيوانات، والأرض، كما تحكى عن كيفية اكتساب حيوان ما لصفاته، مثلا لماذا يكون الخفاش أعمى؟ أو لماذا يطير فقط

---

(٦) أرنست كاسير: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدى محمود (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ ص٩٢.

(٧) فاروق مصطفى: الموالد: دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر.

(٨) الفولكلور والميثولوجيا مرجع سبق ذكره.

ليلاً؟ كما تفسر أسباب حدوث الظواهر الطبيعية.. كأسباب ظهور قوس قزح مثلا، وتفسر لماذا وكيف تؤدى الطقوس والاحتفالات؟ ولماذا تبدأ وتستمر؟.. والأساطير لها خلفية عقائدية وأبطالها من الآلهة أولهم علاقة بالآلهة واختفاء الآلهة أو أنصاف الآلهة، يحيل مثل هذه القصص إلى حكايات شعبية»(٩).

ولا يخلو موروث مجتمع من المجتمعات ذات الجذور القديمة فى التاريخ الإنسانى من وجود التراث الأسطورى فى أدبه الشعبى، وهذا الوجود للتراث الأسطورى يدل على وحدة الدوافع الإنسانية الكامنة وراء الخيال والفكر والهدف الأسطورى، وهى وحدة الشعور والتى تحققها الأسطورة والدين اللذان يحددان «معنى الهوية ومعنى الروابط الكلية الجامعة، تلك الهوية التى تربط ما بين الفرد ومجتمعه والطبيعة، والتى يرغب الإنسان فى تحقيقها ويتحقق إشباع هذه الرغبة بواسطة الطقوس الدينية ـ فهنا تذوب الفوارق بين الأفراد، ويتحولون إلى كل لا متمايز»(١٠).

وتصنف الأساطير إلى :

الأساطير الطقوسية :

وهى الأساطير التى ترتبط أساسا بعمليات العبادة، أيا كان شكلها أو طريقتها والتى تعتمد على الطقوس (الفعل الحركى)، والتى من شأنها العمل على أن تحتفظ بتقرب الإنسان إلى تلك القوى الخفية (الآلهة التى تتحكم فى مظاهر الكون والطبيعة من حوله) والأسطورة ما هى إلا ذلك الجانب القولى المصاحب لهذه الطقوس، والذى يصبح فيما بعد، «حكاية لهذه الطقوس»(١١).

ويعتبر بعض الباحثين أسطورة إيزيس المصرية واحدة من هذا الصنف «فثمة مواقف

---

(٩) Standard Dictionary Of Folklore, Myth & Legend, (new York, Funk & Wigmalls, 1972) P.778.

(١٠)الدولة والأسطورة، مرجع سبق ذكره ص٦٠.

(١١) أحمد كمال زكى: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ـ ط٢ (بيروت دار العودة، ١٩٧٩) ص٤٦.

من الأسطورة تبرز تماما عند الترتيل الشعائرى، ويصاحب هذا الترتيل النسوة وهن يضعن دمية ترمز لأوزيريس الممزق ويلقين بها فى نهر النيل وذلك إحياء لذكرى طرحه فى الماء داخل الصندوق»[١٢].

أسطورة الخلق[١٣] :

وهى الأساطير التى تفسر خلق العالم أو الكون وتعتمد أساطير الخلق المصرية أساسا على آلهة الطبيعة، السماء، الأرض، الرياح، الشمس، القمر، والنجوم، «أما باقى الآلهة التى يرد ذكرها أو يشار إليها عند تفسير الخلق ليس من الضرورى أن يكون لهم دور فى قصة الخلق»[١٤].

الأسطورة التعليلية :

«وهى تلك التى يحاول الإنسان البدائى عن طريقها أن يعلل ظاهرة، ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشراً، هذه الأسطورة ظهرت بعد ظهور فكرة وجود كائنات روحية خفية فى مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعود وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع»[١٥].

الأسطورة الرمزية :

«وهى أقرب إلى الأسطورة التعليلية، لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية، أو كونية»، تتضمن عدداً من الرموز التى تتطلب التفسير، فالمعنى الرمزى لأسطورة أوزيريس «يرى أن الصراع الذى نشب بين أوزيريس وست، ثم بين ست وحوريس،

---

(١٢) نفس المرجع السابق: ص٤٧.

(١٣) صفوت كمال: أساطير الخلق، عالم الفكر المجلد الأول، العدد الثالث (الكويت ــ وزارة الاعلام، ١٩٧٠).

(١٤) Veronica Lons : Egyptian Mythology (London News Books, 1982)P.21.

(١٥) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مرجع سبق ذكره ص٤٧.

إنما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك فى مصر، وهى مملكة شرق الدلتا وكان يحكمها أوزيريس، ومملكة غرب الدلتا تحت حكم حوريس، ومملكة الجنوب أو مصر العليا وكانت فى حوزة ست، وقد استطاع حوريس بعد أن هزم ست أن يوحد هذه الممالك لأول مرة فى التاريخ.

الأسطورة التاريخية :

وهى الأسطورة المتضمنة واقعا تاريخيا مُمْعناً فى القدم، وهى مزيج من التاريخ والأعمال الخارقة التى تنسب إلى البطل الذى يجمع ما بين الصفات الإنسانية والقدرات الإلهية والذى بما له من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائما إلى العالم الأرضى، وتتعلق الحكاية «بمكان أو بأشخاص حقيقيين»(١٦).

وباختلاف التصنيف، والمضمون والمعانى التى تحملها الأسطورة، نجد أن معظم الأساطير ترتبط إلى حد كبير بالطقوس أو الشعائر، وتعتمد على الرمز، ويعتبر الطقس والرمز دعامتين أساسيتين من دعائم التكوين الأسطورى، فالطقس كفعل هو أكثر مقومات التكون الأسطورى بقاء، بل قد يكون هو الأصل فى نشأتها، فالإنسان البدائى: عندما صادف الظواهر الطبيعية من حوله، كالمطر والبرد والإنبات، إلى غير ذلك، كان لابد له من التساؤل عن مصدرها، وأن يربط بين وجودها والقوى الغيبية التى آمن بسيطرتها عليه وعلى هذه الظواهر، والتى رأى أنه لابد وأن يكون فى صلح دائم معها، وأن يكون على صلة وثيقة بها «ليكسب ودها عن طريق العبادة والتبجيل والتضحية، ومن هنا «نشأت الطقوس الدينية التى كان يحييها فى مواسم معينة... والأسطورة بمعناها المحدد وصف لهذه الطقوس أو هى الحكاية التى ترتبط بها»(١٧).

ومن ناحية أخرى ماذا يحدث عندما ينسى الناس الباعث الأصلى على القيام

---

(١٦) نفس المرجع السابق، ص٥١

(١٧) نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى (القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ بدون) ط٢ ص١٧

بشعيرة أو طقس..؟ «لقد دلت الملاحظات والشواهد على أن أسطورة جديدة تنشأ لتفسير الشعيرة المجهولة الأصل، وبالفعل النزّاع إلى التفسير والتجسيم والتشخيص والتمثيل تولد الأسطورة الجديدة. وهكذا فإن الأسطورة يصيبها التغير النابع من تغير المضمون الثقافى للبنية الاجتماعية التى تفرزها، فالشعيرة أو الطقس «تلد ـ استجابة لتغيرات فى المضمون الثقافى للمجتمع ـ أسطورة جديدة، ليست فى مقام الأولى ولكنها ثانوية»[١٨] وتعتبر «تفسيرا تمثيليا للطقوس»[١٩] وهذا ما يفسر وجود أكثر من صورة، وأكثر من تفصيل يفسر طقسا أو جزءاً من أسطورة أضيف أو بدل خلال رحلة الإنسان الاجتماعى فى الزمان والمكان وتغيير البنية الثقافية والاجتماعية بفعل التطور الحتمى للمجتمعات.

أما الرمز الذى يميز السلوك الإنسانى عامة والذى هو سلوك رمزى فى جوهره، لأن الإنسان وحده هو الذى ينفرد عن كل الكائنات الحيوانية، بالسلوك الرمزى وبالقدرة على استعمال الرموز والتعامل عن طريقها، فاللغة التى يتصل بها مع غيره، شبكة من الرموز والأحجبة والتعاويذ والطلاسم والشعائر والطقوس التى يمارسها فى مناسبات معينة، جميعها رموز «اصطلح عليها المجتمع ويدركها أفراده، ويستخدمونها فى حياتهم اليومية»[٢٠]، لذلك يعتبر الرمز ثانى دعائم التكوين الأسطورى وأكثرها أهمية. وتتأتى أهميته من خلال «الأفكار والمشاعر التى يعبر عنها أو التى تتجمع حوله. فالرموز بطبيعتها أشياء بمثابة النبوءة للمشاعر أو التأملات[٢١]». وتتمثل أهميتها كأساس «فى نشأة الحضارات وتطورها وتقدمها، أو قيام الثقافة التى هى فى

---

(١٨) الفولكلور والميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦.

(١٩) الأسطورة والفن الشعبى، مرجع سبق ذكره، ص١٩.

(٢٠) أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى ـ عالم الفكر م١٦ ع٣ (الكويت ـ وزارة الاعلام ١٩٨٥) ص٧

(٢١) الفولكلور والميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص١٧.

آخر الأمر نسق معقد من الرموز المختلفة، كما أنها أساس قيام كل التنظيمات الاجتماعية من سياسية واقتصادية ودينية وغيرها»(٢٢).

وكان الإنسان القديم فى استخدامه للرموز المرتبطة بالأساطير لا يفرق بين الرمز والمرموز إليه، فالمصرى القديم مثلا كان يتصور أن «الرمز» يلتئم مع الشيء المرموز إليه، بحيث يصبح الواحد منهما بديل الآخر.. لم يفرق بين الفعل والتمثيل الرمزى، فحينما ادعى أن أوزيريس وهبهم مقومات الحضارة المصرية، أدخل ضمن المقومات الصناعية والزراعية الطقوس والزراعة والمراسم، وكان يعتقد أن لكلتا الفعاليتين نفس القدر من الحقيقة»(٢٣).

هذه هى الأسطورة.. والتكوين الأسطورى.. الذى نشأ منه فن الدراما. ذلك الفن الذى يستوعب الكلمة والحركة والإشارة والمادة المشكلة، لكن ما هى العناصر الدرامية فى الأسطورة، والتى ساعدت على نشأة فن الدراما من أحضان الأساطير وما ارتبط بها من طقوس وشعائر ومراسم أداء، فى وجود جموع تشاهد وتشارك فى هذا الأداء.

العناصر الدرامية فى الأسطورة :

عندما واجه الإنسان ظواهر الطبيعة على سطح الأرض، وجدها محيرة غامضة عليه، فحاول أن يفك طلاسمها، ويحل ألغازها، ليفسرها ويتحكم فيها إن أمكن، وليتقرب من تلك القوى الغيبية التى تكمن خلفها، وتصارعه فى أسباب الحياة، بما تثيره فى نفسه من خوف وعدم اطمئنان، وتطارده بتقبلها المستمر، ما بين ليل ونهار، وما بين شتاء قارس البرودة وصيف قائظ الحرارة.. صراع بين الظواهر الطبيعية وبين الإنسان الذى حاول أن يحسم هذا الصراع لصالحه.. ولاستمرار حياته، ليأمن شرور تلك القوى القادرة على إفساد الزرع وإحلال الجدب.

---

(٢٢) الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى، مرجع سبق ذكره، ص٧.

(٢٣) عبد الحميد زايد: الرموز والأسطورة الفرعونية، عالم الفكر ١٦ ع٣ (الكويت ـ وزارة الاعلام ١٩٨٥) ص٣١.

وتمكن الإنسان من أن يفسر ويفهم فى حدود فكره ونشاطه المعرفى ووعيه أبعاد الصراع الذى حاول أن يحسمه لصالحه، بالانتصار أو بالمصالحة مع تلك القوى الغيبية المسيطرة على الطبيعة والحياة من حوله، وحتى يتمكن من مواجهة تلك القوى، بدأ يسقط عليها من صفاته الإنسانية ما يمكنه من تجسيدها وفهمها، ومواجهتها بأساليبه والتى يتصور فى مخيلته القادرة على التجسيد مناسبتها لصفاتها البشرية.

وهكذا تحدد طرفى الصراع، فى تجربة الإنسان الحياتية، الإنسان الذى يملؤه الخوف من المجهول، والقوى الطبيعية الكامنة وراء هذا المجهول بصفاتها البشرية أو الإنسانية التى أكسبها إياها الإنسان.. واتخذ تجسيد الصراع شكل طقوس يمارسها الإنسان كوسيلة حاول بها أن يسيطر على تجربته الحياتية الحيوية ويتحكم فى ظواهرها ويملك القدرة على التنبؤ بحدوثها من خلال احتمال تكرارها عن طريق «تكرار الممارسة الطقسية»، والتى تشكل «البذور الدرامية» الأولى فى النظام المعرفى للإنسان، ومن هنا فنحن نتفق مع الرأى القائل بأن نشأة الدراما قد ارتبطت : «بالحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية عن طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات، يتم انتظامه فى تيار الوعى، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة فعالة، بحيث يتصل الوعى الغربى المعرفى بالوعى المعرفى الجماعى. وتصبح تجربة الفرد هى تجربة الجماعة، وذلك عن طريق الاسترجاع المصطنع، الواعى والحركى، المباشر للتجربة»[٢٤]. بمعنى اتحاد الفكرة الفردية التى يكونها الفرد عن المشكلة، بالصورة الجمعية التى تكونها الجماعة، وتبنى على أساسها نشاطها الجمعى فى الطقس، الذى يساعدها على حسم الصراع.

وهكذا نشأ الطقس «كفعل» وهو «الجانب الدرامى» من التجربة الحياتية أى الجانب الذى يتميز بالحركة والفعل، إذ أن الدراما «كلفظ تعنى الفعل» ذلك أنها تحيل القضية الفكرية أو المشكلة الاجتماعية أو المسألة الإنسانية المجردة إلى حركة

(٢٤) نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦)

متجسدة»[٢٥]. والأسطورة هى الجانب الملحمى منها أى الجانب الذى يعتمد على القول لتفسير الفكر الذى يكمن وراء الطقس. وجاءت «الدراما» جوهر هذا «الفعل الدرامى» والذى يتميز بما يلى:

١ ـ موضوعه هو صراع يكون فيه الإنسان طرفا.

٢ ـ هدفه هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة وحسم الصراع.

٣ ـ التمثيل، أو الحركة المصطنعة فى جمع هى وسيلته.

٤ ـ المنطق الذى يحكم تطوره وسيرته هو الجدل.. الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية.

ومن ثم يمكن تحديد مفهوم عام «للدراما»، من حيث أن الدراما هى نشاط معرفى واع، حركى، جماعى، تمثيلى. بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعية القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع[٢٦].

ومن هذا المفهوم، يمكن أن تحدد عناصر «الفعل الدرامى» الأساسية أو «عناصر الدراما» فى الفعل إلى: «موضوع» يتضمن «صراعا قائما» بين طرفين أحدهما يعمل لخير وصالح الإنسان، والآخر يعمل ضد هذا الصالح.. ولكل منهما مقوماته التى تشكل بعده التشخيصى كطرف فى هذا «الصراع». و«هدف» يتحقق بحسم هذا الصراع، «ووسيلة» لتجسيد هذا الصراع بين الجماعة.

وبدراسة الأسطورة للتعرف على تلك «العناصر الدرامية» المكونة لبنيتها، نجد أن

(٢٥) نبيل راغب: دليل الناقد الأدبى (القاهرة ـ مكتبة غريب، ١٩٨١) ص٦٥.

(٢٦) المسرح بين الفن والفكر، مرجع سبق ذكره ص١٩.

«الموضوع» فى الاسطورة متباين ومتنوع، وإن كان فى مجمله يحكى عن آلهة أو أنصاف آلهة، أو عن كائنات لها قدرات خارقة، أكسبها الإنسان من صفاته الإنسانية الشيء الكثير، وتدور الحكايات حول التفسير بمنطق الإنسان لظواهر الكون، والطبيعة، والنظام الاجتماعى، وأوليات المعرفة.

و«الصراع» الذى يتضمن هذا الموضوع، والذى يشكل فى الوقت ذاته «جوهر دراميته» قد يكون بين الآلهة بعضها البعض، أو بين الإنسان والآلهة، ويبدأ، ويستمر، وينتهى، لصالح قيمة عقائدية، أو اجتماعية، يحاول الإنسان التمسك بها مكونا «بنية القيم العقائدية» والاجتماعية، التى تسود المجتمع، وتحدد العلاقات المختلفة بين أفراده.

ومن ثم تجيء البطولة الأسطورية لتجسيد الوعى الجماعى، أو للتعبير عن النظام الذى تقوم عليه حياة الجماعة، ويكون البطل الأسطورى هو ذاك البطل الذى يحمل وعى وفكر الجماعة ويمثل قيمة جمعية «تدافع الجماعة عنها» وتتبناها، لأن هذه الأفكار تحقق صالحا للجماعة من وجهة النظر الجماعية، وتساعد على بقاء المجتمع واستمرار الحياة به، ومن هنا يأتى مبرر وسبب اعتناق الجماعة لكل ما يأتى به البطل من أفعال وما يعتنق من قيم، فهى فى الحقيقة لا تعبر عن إراداته الذاتية، بل هى تعبير عن إرادة الجماعة ككل، وإرادة الآلهة التى تساعد البطل الأسطورى فى صراعه.

ومن هذه الجمعية العقائدية، النابعة من صالح الجماعة، يكون معنى حياة البطل الأسطورى «ليس فى التماس السعادة الفردية، بل هى فى الحقيقة أكبر من وجوده الفردى، ويعتمد إلى حد كبير على العون الخارق من الآلهة التى كانت معه فى صراعه ضد القوى التى تقف أمام إرادة الجماعة.. وهذا الاعتماد على هذه القوى الخارجية المساعدة، ينبع من موضوعية البطل الأسطورى، والتى تضع ذات الإنسان انعكاسا أو امتدادا لشيء ما خارجها»[٢٧].

(٢٧) شكرى عياد. البطل فى الأدب والأساطير، (القاهرة ـ دار المعرفة ط٢، ١٩٧١) ص٦٢ ـ ص٨٨.

والغاية التى يسعى إليها البطل الأسطورى هى «غاية مطلقة تتعدى وتتجاوز حدود الزمان والمكان بعكس البطل التراجيدى الذى تنحصر غايته فى تحقيق رغبة ذاتية تخضع لزمان ومكان وجوده»(٢٨) وإن كان فى الإمكان شمولية تكرارها كتجربة فردية تؤدى إلى معرفة عامة «فالأسطورة أصلا لا تضع فى اعتبارها المكان ولا الزمان، بل هى تنتقل فى يسر عبر المكان والزمان معا، وبطلها يمكنه أن يخوض أحداثا تدور بشكل منتظم فى مئات السنين»(٢٩).

والصراع فى الأسطورة يتم تشخيصه من خلال الشخوص التى تحمل رموز أطراف الصراع وتشارك فى الممارسة الطقوسية، والتى تكشف عن ميول ورغبات وحاجات الجماعة، وتترجم هذه الميول إلى حركات إيقاعية وقورة، أو رقصات وحشية عنيفة، حسب طبيعة الطقس والمناسبة والهدف المرجو منه.

وهذه الطقوس الحركية الجماعية شكل من أشكال التعبير التى انتشرت فى كل المجتمعات الأولى. وهى فى شكلها العام لا تعتمد على التعبير الحركى فقط، بل تستعين أيضا بالغناء والموسيقى، «والأغانى الطقوسية قد صيغت لكى تلائم الطقوس المتعلقة بها، وهى تختلف بعض الشىء عن التعاويذ والأدعية»(٣٠).

وقد يعتمد المؤدون لهذه الطقوس، على قدراتهم التشخيصية أو التجسيدية للرمز عن «طوطم» تنتسب إليه أصولهم، أو أسلافهم القدامى، الذين قد ينتمون إلى عالم آخر غير عالم الواقع، والشعيرة التى تتحقق بهذا التشخيص ـ التمثيل ـ تفرض على المؤدى أن يتناسى شخصه «وأن يندمج بما يشبه القوى الخارقة فى الدور الذى يمثله»(٣١).

---

(٢٨) نفس المرجع السابق : ص٨٠.

(٢٩) فاروق خورشيد محمود ذهنى : فن كتابة السيرة الشعبية (بيروت منشورات اقرأ، ط٢، ١٩٨٠) ص٢٣.

(٣٠) الأسطورة والفن الشعبى، مرجع سبق ذكره، ص٨٤.

(٣١) الفولكلور والميثولوجيا: مرجع سبق ذكره، ص٣٧

ولتحقيق الكمال. والاندماج الكامل للعناصر التشخيصية، يتم الاستعانة بما يعرف بتشكيل الكتلة والتوسل بالخط واللون، «وفى استخدام الأقنعة، وصبغ الوجه أو الأجساد واستخدام أشياء لها دلالتها الرمزية إلى جانب الكلمات»(٣٢).

ولا يقتصر التشخيص أو الاندماج فى تصور شخصيات الطقس على المؤدين من منشدين أو راقصين أو ممثلين، إلى غير ذلك من جوقة وجماعة المؤدين، بل يشمل أيضا المتلقين الذين يساهمون «فى التمثيل، والجميع يعتقدون أنهم يشهدون، أو يمارسون شيئا يمت إلى عالم مختلف فى عالمهم، ولكنه على الرغم من هذا الاختلاف عالم واقعى له أهميته فى تصورهم».

وإن كان عنصر المشاركة هذا هو أحد الاختلافات القائمة بين العرض الطقسى والعرض المسرحى، ذلك أن الفرد فى الطقس الشعائرى، يتجه من خلال الدور الذى يشارك به فى الطقس، إلى الآلهة فى محاولة للتقرب منها أو لاسترضائها أو «لمحاكاة صراعها من أجل الإنسان والخير والعدالة»(٣٣) وهذا يحتم عليه المشاركة. وذلك بعكس الوجود المسرحى، «فالفرد يذهب للعرض المسرحى، لينسى ذاته وينسى شخصيته ومشاكل حياته اليومية ويأتى ليشاهد هموم الآخرين والتى قد تشكل هما أكبر من همه الشخصى»(٣٤) وإن كان نتيجة هذا إحداث التطهير كما قال أرسطو، أو لطرح تساؤلات عن الواقع الذى يعايشه من أجل تغيره، كما قال بيرخت، فالمشاهدة هنا وتأثيرها العاطفى وما يحدثه من تطهير، أو العقلانى المؤدى للتفكير فى تغير الواقع، هما هدفا العملية المسرحية، ودور المتلقى فيها يتأتى من خلال المشاهدة فقط، بعكس حضور الطقس الشعائرى الذى يحتم المشاركة، والذى يميزه عن حضور العرض المسرحى.

---

(٣٢) الأسطورة والفن الشعبى : مرجع سبق ذكره ص٧٣.

(٣٣) فاروق خورشيد : التراث الشعبى فى المسرح العربى (الكويت ـ ندوة التراث العربى والمسرح، ١٩٨٤) ص٩١.

(٣٤) Jan Laui Barauit : (Best & Warst......)

The Use Of Drama,(John Hadgson, Edited London : Me Thuen 1984) P.2.5.

وهنا فرق آخر. هو ارتباط الطقس الشعائرى بمناسبة دينية أو قومية ومع هذه الاختلافات، إلا أن الأمر لا يدع مجالا للشك فى أن العناصر الدرامية المكونة أو الكامنة فى الأسطورة والطقس، كانت البداية الحقيقية لنشأة فن المسرح فى كثير من المجتمعات كالمجتمع الإغريقى، وهذه العناصر يمكن أن نوجزها فيما يلى :

ـ الموضوعات المتنوعة المتضمنة صراعا بين طرفين أحدهما البطل الذى يحمل وعى وفكر ورغبة الجماعة. تساندة القوى الخارقة والآلهة التى فى صف الجماعة.

ـ صراع يبدأ ويستمر ويتأزم وينتهى لصالح الجماعة لتحقيق توازن داخلى أو لإرساء قيمة ما بالجماعة.

ـ هدف يسعى لإكساب الجماعة القدرة على التنبؤ من خلال تكرار التجربة الطقسية التى تنعكس على التجربة الحياتبة، بما يحقق استمرار حياة الجماعة.

ـ الاستعانة بالتمثيل الحركى، والتشخيص، فى «الطقوس الشعائرية» وما يصاحبها من أغانٍ وموسيقى واستخدام رسائل التنكر والتشخيص من أقنعة وألوان ومعدات.

ـ المشاركة الجماعية فى الأداء ـ والممارسة الطقسية.

ـ اعتمادها على منطق الجدل ما بين اللحظة الآنية ـ لحظة ممارسة الطقس، ولحظة ماضية تستحضر من خلال الممارسة الطقسية، للاستفادة منها فى شد العزائم، أو استرضاء الآلهة، أو تحقيق الشعور بالهوية والانتماء للجماعة.

وبدراسة أسطورة «إيزيس وأوزيريس» كمثال للأسطورة باعتبارها من أشهر الأساطير ـ ليس فى مصر وحدها ـ بل وفى العالم أجمع. ولأهميتها فى العقيدة المصرية القديمة، ولتوظيفها فى المسرح المصرى المعاصر ـ محل الدراسة هنا ـ فى أكثر من عمل مسرحى، سنحاول أن نحدد تلك المحاور أو العناصر الدرامية بالأسطورة.

والأسطورة مثلها مثل باقى الأساطير الدينية الشرقية ذات الثنائية المطلقة ما بين الخير والحق المطلق، والجدب والشر المطلق ـ هذا هو المعنى العميق للأسطورة ـ

لذلك فهى تصور الصراع بين الخلق، والدمار، بين الخصب والجفاف، بين الشباب المتجدد والفناء، بين الحياة، والموت.

والأسطورة تدور حول محاور هامة: منها ما يشكل موضوع الصراع الأساسى فى الأسطورة، ومنها ما يفسر الكثير من الظواهر الطبيعية والاجتماعية، ويضع الناموس والقانون والقيم الاجتماعية التى شكلت الجانب الفكرى فى حياة المصريين القدماء. واستمر منها الشيء الكثير كموروث شعبى حتى الآن.

والمحاور التى تشكل موضوع الصراع تنحصر فى، خيانة «نوت» ـ لعنة رع ـ حيلة «تحوت» ـ إنجاب «نوت» لأبنائها الخمسة ـ زواج إيزيس وأوزيريس ـ زواج ست ونفتيس ـ حيلة إيزيس مع رع حتى يتمكن أوزيريس من حكم مصر ـ اصلاحات أوزيريس ـ مساعدة إيزيس له ـ رحلة أوزيريس خارج البلاد لتعليم الناس ـ مساعدة تحوت له ـ حذر وحرص وحزم إيزيس فى حكم البلاد أثناء غياب زوجها ـ استسلام ست وخضوعه لإيزيس ـ عودة أوزيريس مكيدة ست ـ اكتشاف إيزيس غياب أوزيريس ـ رحلة إيزيس الأولى للبحث عن الصندوق ـ الاستعانة بالأطفال ـ وصولها إلى بابلوس ـ عملها كمرضعة فى قصر عشتاروت ـ حصولها على الصندوق ـ العودة للوطن بمساعدة ملك بابلوس، إحضار الصندوق ـ فتح التابوت والبكاء والنحيب بمساعدة نفتيس ـ الحمل فى حورس من روح أوزيريس ـ اكتشاف ست لمكان الصندوق ـ تمزيق جثة أوزيريس إلى ١٤ قطعة ـ إلقاء الأجزاء عبر أقاليم الوادى ـ رحلة إيزيس الثانية للبحث عن الأجزاء ـ العثور على ثلاثة عشر جزءاً ـ تجميع الجسد وصنع الجزء الناقص بمساعدة نفتيس لأوزيريس ـ صعود أوزيريس ملكا على «الدوات» ـ تربية وتدريب حورس للانتقام والثأر لأبيه ـ المطالبة بعرش مصر لحورس ـ انعقاد محكمة التاسوع الآلهى ـ الشك فى نسب حورس لأوزيريس ـ دفاع «تحوت» ـ التفرقة بين «ست» أميرا على الجنوب، وحورس ملكا على الشمال ـ رفض ست لقرار المحكمة ـ حيلة إيزيس للحصول على قسم من ست ـ

نزول أوزيريس لتدريب حورس ــ نقض ست للقسم ــ بدء الحرب بين ست وحورس لمدة ثمانين عاما ــ انتصار حورس ــ توحيد القطرين ــ نفى ست إلى الصحراء ليكون حاكما لها.

هذه هى أركان الحدث فى أسطورة إيزيس وأوزيريس، وما يقوده من صراع بين الخير المطلق والشر المطلق، بالإضافة إلى تفسيرها لكثير من عادات وتقاليد المصريين، كعادة التحنيط، وتفسير عقيدة الخلود بعد الموت، وتفسير وحدة الظواهر الطبيعية والحياة والكون، وأبطالها الذين يجسدون هذا الصراع وهم أوزيريس، الإله ملك مصر. العالم... المخترع.. الذى علم الشعب الحضارة والزراعة وسن لهم القوانين وعلمهم العيش فى سلام، كما علمهم ما يأكلون وما يلبسون، وإيزيس إبنة الآلهة، ملكة مصر الحكيمة الساحرة والأم الحنون والزوجة الوفية التى أعطت دروسا عن وفاء الزوجة وتضحيتها فى سبيل زوجها، ساعدت الزوج فى تعليم الشعب أساليب الحضارة، وربت ابنها حورس وحمته حتى يستطيع أن يأخذ بثأره.. واستعانت بالعلم والحكمة بجانب السحر والحيلة لتنفيذ مهمتها، وحورس الإبن البار الشجاع الذى يؤمن بأن «الثأر للأب وللأم الحزينة من أقدس الواجبات»، البطل: الذى استطاع أن ينتصر على عدو أبيه عمه ست، ويسترد عرش أبيه، ويوحّد الوادى، وينشر السلام، وست، رمز الشر والجدب والحقد الذى أعماه الحسد ودفعه إلى اغتيال أخيه والكيد له، ليفوز بالسلطة والعرش، واستمر فى حروبه وخداعه لحورس ثمانين عاما، حتى انهزم فى النهاية، وتوت أو تحوت، إله الحكمة، والذى ساعد أوزيريس فى حياته، واستكمل رسالته فى تعليم حورس، وهو من خدع القمر حتى تنجب نوت أبناءها.

والأسطورة بمحاورها هذه وأبطالها وصراعها، تتضمن العديد من المحاور الدرامية، بداية من تسلسل الحدث الذى يتصاعد بأحداثه المختلفة من نقطة إلى أخرى تمهد للحدث القادم، حتى ينتهى بانتصار حورس «الخير المطلق» على ست «الشر المطلق» مكونا ثلاثية الحدث التى اشترط عليها أرسطو من بداية ووسط ونهاية، وإن كان طول

الحدث هنا وزمانه لا ينطبق عليهما. المفهوم الأرسطى من حيث تجاوزه حدود واقعية المكان والزمان. والشخصيات الأسطورية «فى أسطورة إيزيس وأوزيريس» أنماط، تحمل أفكارا مطلقة كالخير المطلق والشر المطلق تدل عليها، فأوزيريس نمط للخير والخصب و«ست» رمز للشر المطلق وهكذا.. والشخصيات الأسطورية تعتمد فى صراعها على خوارق الأعمال، والاستعانة بالسحر والتحول والتنكر لتحقيق أهدافها، ولتتغلب على ما يصادفها من عقاب.

وبجانب شخصية البطل الأسطورى، نجد الشخصية المساعدة، حسب مفاهيم الدراما المعاصرة «فتوت» كان عوناً لإيزيس، يمدها بالنصيحة والحيلة إن لزم الأمر. و«نفتيس وأنوبيس» كانا عوناً لها فى مرحلة الصراع الأولى و«ست» كانت معه ملكة أثيوبيا «آثو».. وحورس، ساعده «حارما شيس» أو «أنوبيس» فى صراعه ضد ست. والشخصية المساعدة هنا، كان لها دورها الواضح الذى يتحدد فى البناء الأسطورى، فهى مكملة للشخصية الرئيسية وتؤمن بها وتساعدها فى صراعها.

ويتمثل عنصر الأداء الدرامى فى تلك الطقوس التى امتازت بها أعياد المصرى القديم والتى كانت تقام غالبيتها احتفالا بمناسبة من المناسبات التى يكرم فيها الآلهة «أوزيريس» أو أحد شخصيات الأسطورة، ومن أهم هذه الأعياد، ذاك العيد الذى كان يقام فى أبيدوس «العرابة المدفونة»، والذى كان يعرف بأعياد «آلام أوزيريس»، والتى كانت تستمر فى أدائها طوال أيام ثمانية، يخصص كل يوم لأداء فصل أو جزء محدد من الأسطورة. وليس المقصود هنا من تناول هذه الطقوس أو الأعياد الدينية فى التدليل على وجود مسرح مصرى قديم من عدمه، بل محاولة لاستخلاص تلك المحاور الأدائية لعناصر العرض الطقسى أو الاحتفالى، وما بها من درامية فى العرض.

ومن الوثائق التى تصف هذا العيد الشعبى، ما ذكره «بلوتارخوس» فى رسالته عن «إيزيس» و«أوزيريس»، فيما يتعلق بوصف ذات الحفل الذى كان يقام فى التاسع عشر من «هاتور»، وإحياء لذكرى العثور على «أوزيريس» واهتداء «إيزيس» إلى جثته، فيقول: ينزل الناس فى أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطىء البحر، ويخرج «آمنة الأردية»والكهان، منه ذلك الصندوق المقدس الذى يحتوى على علبة صغيرة من

الذهب، يصبون فيها ماء عذبا، كانوا قد نزحوه.. على حين تدوى صيحات الحضور بالعثور على أوزيريس، ثم يقبضون طينة خصبة يعجنونها بهذا الماء، ويخلطونه بتوابل زكية، وطيوب ناضرة، ويشكلون من كل هذا تمثالا صغيرا فى هيئة هلال يكسونه، ويزخرفونه[٣٥].

ومن خلال النظر الدرامى لهذا النص، يمكن أن نتبين من خلال هذا الاحتفال الطقسى والذى كان يقام فى مناسبة خاصة هى كما أوردها بلوتار خوس إحياء ذكرى العثور على «أوزيريس» تلك العناصر الدرامية الأدائية، والتى تشكل تمثيلية كاملة.. من السعى إلى البحر، والبحث عن الصندوق، وإخراجه وصب الماء العذب، إلى آخر ما جاء فى النص.

حدث كامل هادف متدفق، وزعت أدواره ما بين «أمناء الأردية»، وهم من طبقة الكهنة، والكهنة، وأفراد الشعب المحتلفين، والذين يعرفون أدوارهم تماما فى هذا الاحتفال الطقسى. هذا بجانب استخدام المعدات المسرحية، كالإكسسوار ـ متمثلا ـ فى الصندوق الذهب، والصندوق، والتمثال.. كل هذا يؤدى فى مكان للعرض وإن اتسع مداه، وهو شاطىء البحر ـ النيل ـ حيث ألقى بأوزيريس.

هناك نص آخر خلفه آخر نوفره «رئيس مالية الملك» سنوسرت الثالث، يتحدث فيه عن احتفال آلام «أوزيريس»، والذى كان يقام كل عام فى أبيدوس «العرابة المدفونة»، وفى هذا النص إشارة إلى ما يشبه المسرحية.. لم يهتد إلى النص الكامل وإنما ما جاء فى النص لا يتعدى «عناوين أجزائها» والتى تشير لأهم أجزاء الاحتفال الطقسى والذى كان يتم فى حوالى ثمانية أيام، كان يستغرق تمثيل كل جزء منها يوما.. وهكذا كما يدل النص، يتكون الاحتفال، من ثمانية فصول. ويؤكد هذا نقش آخر «من نقوس القرن العشرين قبل الميلاد»[٣٦]، يستدل منه على أهم أحداث

---

(٣٥) بلوتار خوس : رسالة إيزيس وأوزيريس، ترجمة: حسن صبحى بكرى (القاهرة الألف كتاب، العدد ٤٣٥ بدون) ص٦٤.

(٣٦) ايتين دريتون : المسرح المصرى القديم، ترجمة ثروت عكاشة (القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٦٧) ص١٩ ـ ص٢٠.

أيام الاحتفالات الثمانية، والتى كانت تنقسم إلى نوعين من الطقوس. تلك الطقوس السرية أو «المحجبه»، والتى كانت تتم داخل المعبد فى حجرة الأسرار، وتتناول أجل الأجزاء فى الأسطورة والطقوس العامة والتى كان يشارك فيها الناس.

فى اليوم الأول ـ أو فى الفصل الأول ـ يخرج موكب ـ أوزيريس المنتصر أيام حكمه المجيد لمصر، يسبق الموكب الشارات الحربية للمعبود «أونوبيس» و«بواوة» وهو الإله الذى يرمز له «بابن آوى»، وكان يعد الفاتح للطرق، ليشتت أعداء أوزيريس ويفتح له الطريق.

وفى اليوم الثانى، يظهر أوزيريس نفسه ـ على هيئة تمثال لأوزيريس ـ فى قاربه «نشمة» يحيط به الكهنة، ونفر من الحجاج، الذين كانوا يساعدون أوزيريس فى منع أعدائه من تعويق سير القارب، وكان ثمة جماعة من الناس متحفزون للحيلولة دون سير الإله، وكأنهم الأعداء، وهؤلاء كان لا ينالهم الأذى دون شك إلا بعد أن يلحقوا بعض الضرر بمرافقى أوزيريس.

وفى الجزء الثالث والذى يتم فى اليوم الثالث.. فقد ذكر فيه تنظيم الموكب العظيم للإله، وما فيه من جلال، وفى هذا اليوم، يدخل الموكب معبد أبيدوس الكبير، حيث تغلق الأبواب، ويقام قداس، أقداسه شعائر «الطقوس الدينية المحجبة» والذى يعد سرا لا يطلع عليه إلا الكهنة، والتى كانت تدور حول مقتل أوزيريس غيلة فى قصره، بيد أخيه «ست»، الذى يلقى بجثته بعد ذلك فى اليم، أما شعائر الاحتفال الأخرى فكانت تقام بعد ذلك علانية.

وفى اليوم الرابع.. يخرج «تحوت» رب الحكمة، وما من شك فى أنه مجد الجثة التى عثرت عليها إيزيس.. وفى اليوم الخامس، يتضمن الاحتفال تلك الطقوس والشعائر المقدسة التى يعد الإله بها للتحنيط، والذى ينقل فى اليوم السادس فى موكب عظيم وسط الناس. إلى المقام المقدس بالصحراء التى خلف «العرابة المدفونة» حيث يوارى جثمان ذلك الإله الراحل فى قبره.

أما الفصل السابع، فهو مشهد رائع. فعلى شاطىء «نديه» - وهى المنطقة التى قتل فيها «ست» أخاه «أوزيريس» ثم حدثت معركة الثأر. بين «حورس وست» فيها أيضا أى فى المنطقة القريبة من «العرابة المدفونة»، يهزم أعداء «أوزيريس» ومعهم الإله «ست» وأتباعه فى موقعة عظيمة، على يد حورس بن أوزيريس.

وفى الفصل الثامن يعود أوزيريس إلى الحياة الجديدة، بفضل الشعائر السحرية، ويدخل إلى معبد أبيدوس منتصرا ليحكم فيسود العالم السلام.

وكان الناس يتسابقون للمشاركة فى هذه الأعياد، والصلاة للإله العظيم مرة بعد مرة، لينالوا بعد الموت حظوة المشاركة فى هذا الاحتفال العظيم.

ويشير هذا الثبت إلى طقس ذى جذور درامية، يتم أداؤه، على أيام الاحتفال الثمانية، حيث تؤدى أحداث كل يوم إلى أحداث اليوم التالى، ولكل من الشعب والكهنة دوره، واتساع مكان العرض، انتقال من ساحة المعبد، أو حجرة الأسرار إلى المدينة وما يحيط بها من صحراء، وشاطىء النيل القريب منها، والمدافن القابعة خلفها، تعدد فى الأماكن، وتعدد فى الأدوار، ووجود نص أو طقس متفق على محاوره وأحداثه، وشخصيات تحاكى أو تقص، وجمهور يشاهد ويشارك، ومناسبة دينية تتكرر كل عام، كلها محاور درامية يحفل بها ذات الطقس الذى يقام فى ذكرى «آلام أوزيريس».

وهنا نص آخر وجد على حجر خلفه الملك «شبكو»[٣٧]، نقش عليه نص لهذه الاحتفالات المتعلقة بالأسطورة، وهو الفقرة الخاصة بمجمع «التاسوع الإلهى» حيث يقف «جب» رب الأرباب ليوزع تركة ابنه «أوزيريس» الذى اغتاله «ست».. والنص المدون موضح به جزء يعتمد على «الرواية» وآخر على «تبادل الحوار»، والذى يفترض أن تؤديه شخصيات، ويبدأ النص بالراوى الذى قد يكون كبير الكهنة.

(٣٧) المسرح المصرى القديم : مرجع سبق ذكره، ص٥٠

«يجمع جب «التاسوع الإلهى»، ويقضى بين حورس وست، ويحول بينهما وبين أن يتصارعا. وينصب «ست» ملكا على مصر العليا فى المكان الذى ولد فيه.. ثم ينصب «جب» «حورس» ملكا على أرض الشمال حيث غرق أبوه...

«جب» «لست»: امض إلى حيث ولدت.. ست: الجنوب..

«جب» «لحورس»: امض إلى حيث غرق أبوك.. حورس: الشمال..

«جب» «لست» و«حورس»: لقد باعدت ما بينكما الشمال والجنوب..

ـ ويعود إلى الرواية ـ غير أن «جب» لا ترضى نفسه بأن يتساوى نصيبا حورس وست فيعطى «جب» «حورس» ابن ابنه البكر تركته:

«جب» لتاسوع الآلهة:

لقد قر قرارى.. وحدى.. لهذا الوارث.. ابن ابنى.. أول مولود لى.. انه ابنى الذى ولد لى.. حورس، فلتكن ابن آوى المحنط.. حورس ميراثى.. حورس، أوفويس الجنوب.. حورس، أوفويس الشمال.. حورس، فى مولد أوفويس الشمال وأوفيوس الجنوب.. ليحكم حورس البلاد، وعندها سوف تتوحد هذه البلاد.. ومن هذاالنقش نستدل على «الحوار» المتبادل بين شخصيات تمثل الآلهة، بجانب ذلك الجزء السردى، الذى قد يؤديه رئيس الكهنة، وتبادل الحوار بين الشخصيات هو ركن هام من أركان الدراما.

أما الممثلون فهم هنا، من الكهنة، والمحترفين، والمتطوعين الذين يتم اختيارهم، من أبناء الشعب، وفى لوحة كشف عنها فى إدفو سنة ١٩٢٢، وترجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد. وقد جاء فيها: «كنت ذاك الذى يتبع سيده فى جولاته، دون ضعف فى الأداء.. ولقد كنت أردد على سيدى كل أدواره، فإذا قام بدور «الإله» كنت أقوم بدور «الحاكم» واذا أمات أحييت»[٣٨].

(٣٨) نفس المرجع السابق، ص ٤٦.

يتحرز عبد المحسن الخشاب فى كتابه التياترو القديم من قبول هذه الترجمة حيث يقول «يجب أن نتحرر من قبول هذه الترجمة إطلاقا لأن الأستاذ «فيكنيت» أحد الأساتذة اللغويين، قد عارض هذه الترجمة، واقترح ترجمة بعيدة كل البعد عن نص ترجمة الأستاذ «دريتون»[٣٩]. وهذه اللوحة التى ترجمها «دريتون»، ما يهمنا منها هنا هو إثبات وجود المؤدى الذى يقوم بدور مخالف لطبيعته وشخصيته «أى الممثل» بالمفهوم العصرى، والذى تنحصر مهمته فى التجوال للقيام بهذا الدور المحدد المتفق على أبعاده مسبقا.

هناك أيضا ما جاء فى بردية برلين (رقم ١٤٢٥)، وتؤكده بردية المتحف البريطانى (رقم ١٠١٨٨) والتى تقول:

« تختار امرأتان ممشوقتا القد، وتجلسان على الأرض قدام البوابة الأولى للقاعة الواسعة «أوسخة» ويكتب على منكب إحداهما إيزيس.. وعلى منكب الأخرى نفتيس، ويوضع فى اليد اليسرى لكلتيهما «أرغفة» خبز[٤٠]».

ومن هذه البردية يتضح فعلا أن هناك اختيارا من بين المتطوعين من أبناء الشعب، لاختيار أنسب العناصر البشرية، تبعا لمواصفات محددة، للقيام بأدوار الآلهة ونعتقد أن هذا كان قصرا على تلك الأجزاء الاحتفالية التى كانت تؤدى أمام المشاهدين ويباح لهم المشاركة فى أدائها من خلال أدوار محددة لهم كما رأينا، أيضا نلاحظ أن النساء كن يشتركن فى أداء هذه الطقوس والشعائر المرتبطة بالأسطورة.

وهكذا نكون قد حددنا أهم «المحاور الدرامية» التى تتعمق جذورها بين ثنايا الأسطورة، وتظلل أوراقها الطقوس والشعائر المرتبطة بها، وتكسبها الهوية الدرامية

(٣٩) عبد المحسن الخشاب: التياترو القديم (القاهرة ـ مطبعة على أحمد مخيمر، (١٩٧١) ص١٦.

(٤٠) المسرح المصرى القديم: مرجع سبق ذكره، ص٤٧.

الشعبية، والتى استطاعت بعض المجتمعات القديمة أن تتطور بها لتنشىء من بين أحضانها فن «المسرح» كالمجتمع الإغريقى، وبعض المجتمعات التى احتفظت بهذه الممارسات فى شكلها الأدائى الدرامى لتميز فن «المسرح» لديها، كما فى مسرح الشرق الأقصى، وبعض المجتمعات التى لم تستطع الحفاظ عليها إلا من خلال نقوش على جدار أو حجر، أو نص على بردية مهملة، كما حدث فى المجتمع المصرى القديم، لكن الأمر لم ينته بها عند هذا الحد، بل عادت فى مصر الحديثة ملهمة لفنانى «المسرح» المصرى المعاصر، للعديد من الأعمال الدرامية المعاصرة، كما سوف نرى.

السيرة الشعبية

تعتبر السيرة الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبى الأدبى التى تعبر عما يجيش بالوجدان الشعبى من آمال. وأحلام، وبما تصوره من أبعاد للحياة الاجتماعية، والعلاقات السياسية والاقتصادية للجماعة وما حولها من جماعات.. وكما يقول محمد النجار أيضا «بما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعى، وعاداتها وتقاليدها، وتكوينها النفسى، وتاريخها، كما تتصوره وتنشده»[1].

وبجانب ما تصوره السيرة الشعبية من حياة الجماعة، فهى تحافظ فى الوقت نفسه من خلال تداولها على تلك الخصوصيات التى تشكل مقومات البقاء للجماعة وتماسكها فيما بينها، وبما يميزها عن الجماعة المجاورة لها، ويتضح هذا التمييز فى نمط البطولة الذى تصوره السيرة من خلال بطلها الذى تجعل منه رمزا لمعنى البطولة فى الجماعة، يمثل قيمها، ويحارب لخيرها.. ومن أجل ارساء القيم والأعراف التى تتمسك بها الجماعة.. كما يحقق لها حلمها.. والذى دوما يسعى نحو النصر، النصر للجماعة على أعدائها، والسيادة والتفوق على جيرانها.

وعرف التراث الشعبى ثلاثة أشكال تعبيرية من فن السيرة، وهى **فن الملاحم** التى تعتمد فى صياغتها على الشعر، **وفن السيرة النثرية أو سير الانساب** والذى يعتمد على الصياغة النثرية فى الروى بصفة خاصة، **والسير الشعبية**، والتى تجمع فى صياغتها ما بين الشعر الذى يتميز به فن الملحمة، والنثر المميز لفن السيرة النثرية، ويختص بها فن السيرة العربية.

---

(١) محمد النجار: البطل فى الملاحم الشعبية (مخطوط،جامعة القاهرة، ١٩٧٦) ص أ.

وتعرف الملحمة لغة «بالقصيدة القصصية الطويلة، التى تسجل الأعمال البطولية الخارقة، التى صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين، والتى تمزج فيها أفعال البشر، وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش المخيفة المهولة»[٢]. وتتضمن الملحمة عادة صراعا بين حضارتين أو بين أمتين «كل أمة منها تعمل لمجموعتها لحماية نفسها من غوائل العدو، فالصراع الملحمي هو صراع من أجل الحياة، وكلا الطرفين له الحق فى الدفاع عن وجوده»[٣]..وتمتاز الحضارة الأوربية عامة والإغريقية خاصة بفن الملاحم، ومن نماذجها ملحمتا الإلياذة والأوديسا الإغريقيتان.

وسير الأنساب أو السير النثرية، هى تلك السير التى تدور حول أنساب العائلات، وتعنى أكثر ما تعنى «برواية أنساب عائلة من العائلات، مع بيان ما يطرأ على أقدم فرع من فروع هذه العائلة، أو أكثرها أهمية»[٤]. ومن خلال رواية سيرة هذه الأنساب تتعرض السيرة للحياة العامة.

أما السيرة الشعبية، والتى يتميز بها التراث الأدبى الشعبى العربى، والتى ينظر إليها البعض كنوع من الملاحم اصطبغت بالصبغة العربية، فهى فى أبسط تعريفاتها: «لون من القصص الطويل، الذى يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولات والفروسية»[٥].. فالدارس للسيرة الشعبية العربية، يجد أنها بجانب اعتمادها على الصياغة النثرية إلا أن للشعر جانبا كبيرا فى بنائها، وإن كان لا يتعدى مواقف الفخر بالذات والجماعة، والهجاء للعدو، والترنم عند الحرب، ومناجاة العشاق، وذكر مناقب المحبوبة، وفى المسامرة..

---

(٢) أحمد أبو زيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، (الكويت ـ مجلة عالم الفكر م١٦ ع١ ١٩٨٥) ص٤.

(٣) فايز ترجى: الملاحم بانوراما حية، (بيروت، مجلة الباحث ع٤٢، نيسان ١٩٨٦) ص٤٥.

(٤) الكزاندر هجرتى كراب: علم الفولكلور، ترجمة: أحمد رشدى صالح (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧) ص٢٢٨.

(٥) غالى شكرى: أدب المقاومة، ط٢، (بيروت ـ دار الآفاق ١٩٧٩) ص٥٥.

والسيرة الشعبية تتضمن دفاعا عن قضية هامة من القضايا العادلة التى تهم الجماعة لحظة إبداعها، بجانب قضية ذاتية فردية تكون المنطلق للقضية العامة، فالبطل فى السيرة الشعبية وإن كان تشغله قضيته الذاتية إلى أن السيرة تعده لتحمل رسالته فى الدفاع عن قضية عامة تهم المجتمع ككل، لذلك فالبطل يعكس دوما آمال الجماعة وأحلامها، ويعبر عن آمالها «ويمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها»(٦).

ومع تنوع السيرة الشعبية وتعددها، إلا أن ما بين أيدى الدراسين والشعب العربى منها حتى الآن. ليس هو كل التراث الشعبى العربى من السير، وما وصل من هذه السير هى «**عنترة بن شداد، ذات الهمة، فتوح اليمن، السيرة الهلالية، الظاهر بيبرس، سيف بن ذى يزن، حمزة البهلوان، فيروز شاه، على الزيبق**، وهناك العديد من السير مما أشار إليه الدارسون ولم يعثر على مخطوطات لها»(٧).

وقد حاول الشعب العربى أن يودع هذا الإرث من التعبير الشعبى قيمه الإنسانية العليا، ونتاج خبراته وما جرى عليه «من تحويلات تاريخية»، اجتماعية وسياسية، أفرزتها المجموعة العربية من ذاتها أو نتيجة الاحتكاك بغيرها من المجموعات البشرية»(٨).

وقد انتخب الشعب العربى من تاريخه ثلاثة عصور تدور فيها أحداث السير الشعبية لها دلالتها الاجتماعية والقومية وهى: «الأول العصر الجاهلى الذى يؤكد نقاء الجنس العربى، والثانى هو العصر الذهبى الذى يستطيع الشعب أن يجعل منه حافزا على الحركة التاريخية الصاعدة، والثالث هو العصر الذى كافح فيه الشعب العربى تحريرا لوطنه ضد الاستعمار الصليبى.

---

(٦) فاروق خورشيد: محمود ذهنى: فن كتابة السير الشعبية، ط٢، (بيروت ـ منشورات اقرا - ١٩٨٠) ص٣٠.

(٧) فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، (بيروت ـ منشورات اقرأ ـ دون) ص٣٠.

(٨) عبد الرحمن أيوب : الآداب الشعبية والتحولات التاريخية (الكويت ـ مجلة عالم الفكر م١٧ ع١ ـ ١٩٨٥) ص٢٠.

وتترجم هذه العصور الثلاثة خصائص العروبة والعدل والحرية ولإيمان الشعب العربى بهذه القيم حافظ عليها وعلى السير الشعبية «بسياقها وأحداثها وأبطالها، بغير تحريف»[9]، وإن كان الأمر لم يمنع من محاولات «إعادة إنتاجها حذفا وإضافة، وتعديلاً، لكى تتفق مع تطور حاجة الوجدان[10] «ولكى تقوم بدورها فى التعبير عن الوجدان الشعبى، ورسم المثال القومى والنموذج الإيجابى للبطل الشعبى. الذى يمثل حاجة الشعب فى فترات التحدى والهزيمة».

لذلك لجأ الشعب إلى السيرة الشعبية ليستمد منها العون فى مقاومته لأسباب هزائمه، والتى قد تكون عدواناً خارجياً، حيث يجد الشعب عندها فى الظاهر بيبرس ومقاومته للعدوان الخارجى للصليبيين والتتار المثال والنموذج. وقد تكون لأسباب تمزق داخلى أو صراع اجتماعى، كما فى سيرة عنترة بن شداد وقد يكون الخطر لظروف طبيعية تهدد بفناء الجماعة، حيث يجد الشعب فى تغريبة بنى هلال وسيرة أبى زيد المثال على ذلك.

ولا تقتصر الاستفادة على إعادة رواية السيرة الشعبية بذاتها، بل تعدته إلى استلهامها فى أشكال أدبية مغايرة لجنس النص الأصلى. ونظرا لتطور الإبداع الأدبى فى الجماعة، شرط أن يكون «هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الإنسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تحريف.. يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص»[11].

وعلى ذلك يكون الاستلهام هو «مجموعة الممارسات الإبداعية التى بذلها أفراد

---

(٩) البطل فى الملاحم الشعبية: مرجع سبق ذكره، ص هـ.

(١٠) محمد حافظ دياب: السيرة الشعبية مقاربة حول منهجية اعادة الانتاج (مخطوط، ندوة السيرة الشعبية ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٨٥) ص١٢.

(١١) صفوت كمال: استلهام عناصر من الفولكلور، (القاهرة ـ مجلة الفنون الشعبية ع١٨ ـ ١٩٨٧) ص١٤.

شعبيون مبدعون (مؤدون وشعراء، ومنشدون، مدونون، رواة، روائيون..) خلال تناقل السيرة الشعبية، عبر صياغات اجتماعية تاريخية معينة، لتأويل تراث السيرة لمقتضيات هذه الصياغات، كي يواصل هذا التراث هدفه في تجسيد حاجة الوجدان الشعبي، إن في الإدراك أو التعبير أو البناء.

وكان لفن الدراما في المسرح المصري المعاصر نصيب كبير في استلهام السير الشعبية، كموضوعات للعديد من المسرحيات التي حاول مبدعوها تأويل تراث السيرة لمقتضيات العصر، أو بمعنى آخر لإسقاط قضايا معاصرة من خلال العناصر التراثية بالسيرة الشعبية، استناداً لما تتضمنه السير الشعبية من عناصر درامية، سواء في البناء أو الموضوع تيسر من مهمة الاستلهام.

العناصر الدرامية في السيرة الشعبية:

أولا: شخصية البطل ـ خصوصياته ـ قضاياه ـ ميادين الصراع:

إن شخصية البطل في السيرة الشعبية، والتي «تعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنها تمثل في الحقيقة حلمها، وقدراتها على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها، وتحقيق كيانها والشعور بذاتها»[١٢]، من أهم العناصر الدرامية في السيرة الشعبية. ذلك أن البطل هو محور السيرة وحوله تدور الأحداث، وتلتف الجماعة، فهو نتاجها الجمعي الذي أنتجته من تاريخها.. كالظاهر بيبرس، أو موروثها الشعبي، كعنترة بن شداد.. لتستمد من سيرته العون، وتتخذه مثالاً وقدوة، يساعدها على تجاوز الشدائد والأزمات والأخطار.

وهو ـ أي البطل ـ ليس غريبا عن الجماعة التي أفرزته، فهو منها، إنسان، مثل باقي أفرادها، إنسان «بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، مهما كانت قدراته، ومهما كانت الخوارق التي يقوم بها، ومهما كانت القوة التي تعينه أو يستعين بها»[١٣]. ونحن وإن كنا نشارك عبد الحميد يونس في رأيه في إنسانية البطل الشعبي

(١٢) فن كتابة السيرة الشعبية: مرجع سبق ذكره، ص٣٠.

(١٣) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣) ص١٣٨.

إلا أننا نرى أنه يمكن أن نطلق عليه «النمط الأعلى» وهو ما يعرفه «أريك بنتلى» بأن «شخصية النمط الأعلى تنمط الأشياء الأكبر والخصال التى هى أكثر من مجرد صفات سلوكية صغيرة مميزة»(١٤) فالبطل الشعبى شخصية ابتدعتها الجماعة «ليكون نموذجا لكل أفرادها، يمثل أفضل قيمها، وأفضل ما تصبوا إليه وما تتمناه، وهو نمط متميز، يجمع ما بين خصوصيته الذاتية، والشمولية المتميزة للنموذج الجمعى للبطل كما أبدعته الجماعة، وبالتالى يجمع ما بين مشكلته أو رغبته الذاتية ومشكلة أو رغبة الجماعة التى تريد تحقيقها من خلاله».

ننطلق مما سبق إلى أن هناك نوعين من القضايا يشغل بهما البطل الملحمى بطل السيرة الشعبية هنا ـ نفسه هما :

«النوع الأول: تلك القضايا المحورية الخاصة التى تتمايز بها كل سيرة أو ملحمة عن الأخرى، وتشكل القضية الأم التى تدور حولها السيرة أو الملحمة، ويأتى البطل رمزا لها. وهى قضايا فى مجملها ذات طابع اجتماعى ثورى.. انها ثورة اجتماعية على كثير من السلبيات التى تعوق الذات العربية.

والنوع الثانى: القضايا المحورية العامة أو المشتركة بين جميع السير أو الملاحم، ويأتى البطل ـ كل بطل ـ رمزا لها.. وهى «قضايا المجتمع العربى، ذات الطابع القومى والدينى والإنسانى»(١٥).

فعنترة بن شداد تشغله قضيته الذاتية وهى اعتراف القبيلة به وبحريته، وزواجه من ابنة عمه عبلة، وتعليق قصيدته على الكعبة.. بجانب هدفه القومى وهو الانتصار على جيوش وفرسان الروم والفرس، أعداء العرب آنذاك، بعد أن يوحد عرب الجزيرة.

ونلاحظ فى سيرة ذات الهمة مثلا أن البطلة كما يقول فاروق خورشيد تشغلها

---

(١٤) أريك بنتلى: الحياة فى الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، ط٣. (بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢) ص٥٢.

(١٥) البطل فى الملاحم الشعبية: مرجع سبق ذكره، ص و.

قضيتان، الذاتية منها إثبات «حق العربية فى مكان المساواة من المجتمع العربى». والجماعة أو العامة «صراع الأمة العربية بكاملها تجاه الغزو الأجنبى[16]» والأمثلة كثيرة.

وازدواجية القضايا التى يحملها البطل فى السيرة الشعبية تصنع لها ميدانين من الصراع لابد أن يخوضهما البطل وينتصر فيهما، الميدان الأول مجتمعه المحلى الصغير والذى يشكل بنظمه الاجتماعية وعقائده وبتلك الشخصيات الرافضة لوجود البطل، طرفاً فى الصراع الذاتى مع البطل. وفى هذا المجتمع يولد ويعيش ويتحقق حلم البطل الذاتى. ومن خلال تجاوز البطل لهذا الصراع وانتصاره على العقبات التى تقف أمام تحقيق رغباته فى هذا الميدان، ينطلق البطل للميدان الثانى الأرحب وهو الوطن الأكبر، والذى يصارع فيه البطل القيم والعقائد والقوى المناهضة لإرادة الآلهة، والتى تشكل طرف صراعه فى قضيته الكبرى، والتى وجد من أجلها البطل، الذى يجب أن ينتصر لها وللقيم والعقائد التى توافق إرادة الآلهة، والتى تؤكد سلامة وأمان الجماعة، وغالبا ما يكون لها جانبها الدينى والاجتماعى. وبانتصار البطل تتحقق النبوءة التى مهدت لميلاده ورسالته.

ويتميز الصراع فى المرحلة الذاتية بما يتضمنه من «صراع داخلى» يؤرق البطل، ويدفعه لحسمه لصالح توازنه النفسى، ومنه ينطلق نحو الصراع القومى الأكبر وهو صراع خارجى يتصدى له البطل فى صراعه القومى الجمعى.

خصوصيات شخصية البطل فى السيرة الشعبية :

وللبطل فى السيرة الشعبية العديد من الخصائص المميزة لشخصيته، وعلى رأسها الفروسية التى شكلت نمطا من أنماط الحياة فى المجتمع العربى، والذى كان الفارس به «المحور الذى تدور عليه حياة القبيلة بأسرها».

---

(١٦) أضواء على السيرة الشعبية: مرجع سبق ذكره ص٤٨.

ويقترن بالفروسية وتقاليدها، القدرة على قرض الشعر، فكان يدعى الفارس الشاعر، وخير مثال للبطل الفارس الشاعر، عنترة بن شداد، فارس بنى عبس، وأحد أصحاب المعلقات، ويقترن بالفروسية الشجاعة، وما يرتبط بها من قيم أخلاقية أبرزها «الإباء الذى يتسم بمقاومة الظلم أيا كان»، ونجدة الضعيف، وتلبية الدعوة للمساعدة والإغاثة والحماية، لكل من يطلبها حتى لو اضطر لمعاداة آخرين ذوى بأس وسلطان وبطش شديد.. وعادة ما كان أعداء البطل الشعبى من أقرانه فى الشجاعة والفروسية والنزال، وذلك لتعظيم قدر البطل الذى لا يمكن أن يحاربه إلا «بطل مثله، وإن كانت ـ السيرة ـ فى بعض الأحيان تجرد العدو من بعض الخلائق التى تتطلبها الشجاعة، ماعدا البأس والمضاء فى الحرب»[١٧].

والبطل الشعبى بجانب فروسيته وما يتبعها من شجاعة وإقدام، على قدر كبير من الفطنة ورجاحة العقل، وهما يساعدانه كثيرا على تحقيق النصر. وتكسبه الفطنة قوة الملاحظة، وسرعة الخاطر، والتروى، فالبطل الشعبى «يؤثر التدبير لحل المعضلات العظيمة والأحداث الجسيمة. ومن هنا كان الذكاء ملازما للشجاعة، وكانت الحيلة ملازمة لثقافة الحرب، وما من بطل فى الملاحم الشعبية لا يصطنع الحيلة التى تصل أحيانا إلى التنكر، وإلى ما يشبه خدع الحرب»[١٨]، وعندنا أبو زيد الهلالى وجرابه، وجمال الدين شيحة وألاعيبه، وعلى الزيبق، وأحمد الدنف، وغيرهم.

النبوءة والبطل الشعبى:

ويرتبط ميلاد وحياة ورسالة البطل الشعبى بالنبوءة، نبوءة مولده، والنبوءة التى تحدد رسالته فى الحياة داخل مجتمعه، والمجتمع الإنسانى ككل.. فالبطل هو إفراز اجتماعى يمثل تحقيق رغبة أو حاجة للجماعة والتى تسعى لصياغتها فى النبوءة التى تبشر بميلاد البطل القادر على تحقيق هذه الحاجة.

---

(١٧) دفاع عن الفولكلور: مرجع سبق ذكره، ص١٤٢.

(١٨) سيرة أبى زيد الهلالى: ط١ (بيروت ـ مكتبة التربية، ١٩٨٣).

وقد تأخذ هذه النبوءة شكل أمنية مركبة يتحقق عند ميلاد البطل جزء منها إشارة لإمكانية تحقق باقى الأمنية، مثل أمنية خضرة الشريفة والدة أبى زيد الهلالى.. فعندما حملت خضرة الشريفة فى أبى زيد «كانت تطلب من الله أن يرزقها ولدا ذكرا، وخرجت مرة إلى بستان فرأت غرابا أسود يطرد الغربان ويقهرهم ويفتك بهم فقالت: إلهى أسألك أن ترزقنى ولدا ذكرا ولو كان لونه أسود لعله ينشأ يغلب الفرسان ويقهرهم مثل هذا الغراب ثم أنشدت:

يـــا رب يـــا رحمـــن يا سامع الدعا ... تـــــرزقنى ولـــدا ذكـــرا يـــا جبار

يكـــر علـــى فرسان البداوى جميعا ... ويعـــــلو ذكـــره فـــى ســائر الأقطار.

وقد تكون النبوءة في شكل دعاء للبطل يجاب، كما فى نبوءة الظاهر بيبرس «فقد فتحت السماء بمقدرة الله وظهرت من السماء طاقة قدر القبة، وهى صافية البياض، والنور يسطع منها، ورأى كل شىء على الأرض ساجداً.... فقال محمود فى نفسه هذه ليلة التى هى خير من ألف شهر، ثم نهض على الأقدام وسأل الله الغفران، ودعا رب الأنام وقال: اللهم بحرمة هذه الليلة المباركة عندك أن تجعلنى ملكا على مصر والشام وسائر بلاد الإسلام، وأن ترزقنى النصر على الأعداء محبة للمصطفى»[19].

وقد تكون النبوءة من خلال استقراء أمارات غريبة تعقب ولادة البطل أو تظهر فى طفولته أو تسبقها، وتكون «هذه الأمارات نبوءة تشير إلى بطولته المستقبلية»[20]، كما فى سيرة عنترة بن شداد، فقد ولد كما تصفه السيرة «ذكرا.. وهو أسود أدغم، مثل الفيل أفطس المنخر، واسع المناكب، واسع المحاجر.. كبير الأشداق.. متسع الظهر

(١٩) سيرة الملك الظاهر بيبرس: (بيروت ـ دار الكتب الشعبية ـ بدون) ص١٣٢.

(٢٠) نبيلة ابراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة (القاهرة ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ بدون) ص٨٣.

صلب الدعائم والعظام.. ولما صار له من العمر عامان بالتمام ضار يدرج ويلعب بين الخيام، ويمسك الأوتاد، ويقلبها فتقع البيوت على أصحابها» وقد تنبأ له الملك زهير لما رآه فى طفولته بالشجاعة فقال «والله ما هذه الفعال إلا دليل على الشجاعة والقوة لهذا الغلام المسمى عنترة ولابد أن يصير من أشجع الشجعان»(٢١).

وقد تكون النبوءة سابقة لميلاد البطل مرصودة باسمه فى الكتب القديمة مقرونة بأفعاله ورسالته وتحدد له علامة فى جسمه مثلما كان لسيف بن ذى يزن والذى «ولد ذو شامة خضراء على خده، ولما رآه سقرديون ـ أحد كهنة سيف أرعد، عدوه وعدو دينه ـ قال: هذه الشامة.. على خد الغلام علامة تحذير لعبدة النجوم والأصنام.. فإنى وجدت فى الكتب العظيمة والملاحم القديمة أن ولدا سيظهر يقال له تبع جار الغزال يقضى على عبدة زحل والنجوم، ويكون أبوه من حمراء اليمن ويقال له سيف بن ذى يزن ويحكم على الإنس والجان بسيف آصف بن برخيا وزير نبى الله سليمان»(٢٢).

وبقدر ما تكون هذه النبوءة سببا فى سعد البطل، فقد تكون أيضا سببا فى شقائه، فقد تسبب معرفتها فى إقصائه عن أهله إما بسبب الحسد والحقد، أو لظروف اجتماعية تقف حائلا أمام الاعتراف به وإفشاء سره وإعلان نسبه، كما حدث لعنترة ابن شداد. وأبى زيد الهلالى، والأميرة ذات الهمة التى أبعدت لأسباب اجتماعية وخشية والدها عليها «فقد خشى والدها أن يلحق به الذل والهوان إن هو أعلن نبأ ولادتها، فسلمها إلى المرضعه سعدى لترعاها وتخفى خبر أصلها حيثما تكبر»(٢٣).

---

(٢١) قصة عنترة بن شداد: رواية أبى سعيد عبد الملك الأجمعى، (القاهرة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى، جـ١ م١ ـ ط١ ١٩٦١م) ص١٢٥.

(٢٢) فاروق خورشيد: سيرة سيف بن يزن (القاهرة: دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧) ص٥٤.

(٢٣) سيرة الأميرة ذات الهمة: مرجع سبق ذكره، ط٢، ص٨٣.

وتساعد الآلهة على تحقيق النبوءة، فعلاقتها بالبطل هى علاقة المساندة، فالبطل الشعبى ليس ضداً للأقدار، بل يكاد أن يكون رجلها الذى تهيئه «لرسالة محددة سابقة ذات طابع قومى، وهو يعرف الرسالة معرفته لنفسه، ويجد فى تحقيقها واثقا من النصر»، والذى تبشر به النبوءة، هكذا كانت سيرة عنترة، وأبى زيد، وسيف بن ذى يزن، والظاهر بيبرس.. وغيرهم.

عناصر الدراما فى بطل السيرة الشعبية:

يقف البطل الشعبى فى السيرة الشعبية بما يتعرض له من قضايا عامة وقضايا خاصة، فى طريق وسط بين البطل الجمعى كما أبدعته العقلية الجمعية الشعبية فى الأسطورة، والبطل التراچيدى الذى تنبع تراچيديته من «صدمة لإرادته وذاتيته الإنسانية»(٢٤)، وإن اتفق بطل السيرة الشعبية والبطل التراچيدى فى كون كل منهما فاضلا، فمن الملامح الأساسية لبطل السيرة أن يولد لأبوين مرموقين، إذ أن والده غالبا ما يكون ملكا أو زعيما.. ولا تقل الأم فى أصلها عن الأب إلا أنه يختلف عن البطل التراچيدى فى أنه لا يتعقبه «خطأ وقع فيه أو قام به، ولا يأخذ فى مصارعة القدر، لذلك تختلف النهاية لكل منهما، فبطل الملحمة ـ السيرة ـ ينتصر، والبطل الترچيدى ينهزم»(٢٥).

أما بالنسبة لموقف الآلهة والتى تشكل بالنسبة للبطل التراچيدى عقبة أمام تحقيق رغبته لمعاندته القدر الذى تسيره الآلهة أو مخالفتها أو محاولة الفكاك من أسر هذا القدر، فهى تساند البطل فى السيرة الشعبية، فهو رجلها الذى يعمل لخدمة ونشر رسالتها بين قومه وإرساء قيم الخير التى تفرضها بين أفراد جماعته ووطنه، وتقربه هذه الرسالة ذات الصفة النفعية للجماعة، من البطل الأسطورى الجمعى، والذى يأتى تعبيرا عن الجماعة أو عن وظيفة اجتماعية..

(٢٤) البطل فى الأدب والأساطير: مرجع سبق ذكره، ص ٦٨.

(٢٥) دفاع عن الفولكلور: مرجع سبق ذكرة،

ويجمع عنترة بن شداد فى نهايته نموذجا لتوسط بطل السيرة الشعبية للبطل الأسطورى والتراجيدى، فعنترة بن شداد يغتال على يد الأسد الرهيص والذى أسره عنترة فى حروبه ثلاث مرات ثم لسماحته ولوساطة عمرو بن معديكرب لديه يطلق سراحه، لكن الأسد الرهيص يصمم على الأخذ بالثأر من عنترة الذى أفقده البصر ليمنعه من الحرب والخداع والخيانة، فيمكن له بعد أن تدرب على رمى السهام، تبعا لمصدر الصوت، وينجح فى إصابة عنترة بسهم مسموم يتسبب فى موته فيما بعد، وهنا يقع الشبه ما بين عنترة والبطل التراجيدى الذى يتردى فى نهايته لضعفه الإنسانى.. وهذا التسامح مع من لا يستحق والخضوع لوساطة صديقه عمرو بن معديكرب. أما أسطورية النهاية لعنترة، فتكمن فى حمايته لقبيلته بعد وفاته على حصانه الأبجر، يجلس عنترة جثة هامدة على حصانه الأبجر بين أعدائه الذين يراقبون قبيلته وهى ترحل بعيدا عن عنترة فى طريقها لأرض بنى عبس، والأعداء يخشون الاقتراب خشية بطش عنترة، طوال النهار، ولولا حركة حصانه وسقوط جثته لما اكتشفت وفاته.. نهاية بطل أسطورى، استطاع أيضا أن يحمى قبيلته بعد وفاته وهو من حماها فى حياته، وتتمثل الأسطورية أيضا تبعا للمفهوم الأسطورى حيث نجد أن عنترة، يموت فى الوقت الذى تصل فيه بطولته إلى القمة.. وبعد أن يترك وراءه امتدادات جديدة تظهر فى أبنائه.. فالعالم الأسطورى، والأساطير كانت تقضى بموت البطل القديم قبل ظهور البطل الجديد.

ثانيا : الشخصيات المساعدة فى السيرة الشعبية:

لا يقف البطل فى السيرة الشعبية فى ميادين صراعه وحيدا، ولكنه يجد دوما من يقف بجانبه يساعده ويسانده ممن عرفوا بالشخصيات المساعدة. وتتباين هذه الشخصيات ما بين البشر وغير البشر نجد الإخوة والأقرباء والأتباع. وقد تتعدى دائرة المساعدين من البشر نطاق الإخوة والقرابة، فنجد الشخصيات ذات القدرات التى تفوق قدرات البشر كالأولياء وأصحاب الكرامات والمعجزات والذين يظهرون كلما

اقترب الصراع من مرحلته الملمحية، وبمجرد أن يأخذ الصراع شكله الأسطورى أو يتطبع بطابعه الأسطورى، تظهر الشخصيات المساعدة المناسبة، والتى تبعد عن دائرة البشر، كالجان والعفاريت.

ومن دائرة الإخوة والأقارب نجد شيبوب شقيق عنترة بن شداد فى سيرته، والذى يجمع ما بين الذكاء الخارق وبين النبالة والغفلة، وتساويه شخصية عمر الخطاف فى حمزة البهلوان.. وفى السيرة الهلالية نجد يحيى ويونس ومرعى الذين وقفوا بجوار خالهم أبى زيد الهلالى فى الريادة، مع الفارق فى خصوصية كل شخصية، .

وخارج هذه الدائرة نجد الفرسان والأبطال من الأصدقاء الذين مالوا بجانب البطل وانضموا لصفه بعدما كانوا من أعدائه ومنافسيه، إيمانا منهم بعدالة قضيته ورسالته، منهم عمرو بن معديكرب، الفارس والشاعر صديق عنترة بن شداد، وميمون الهجام، وسابك الثلاثة، وسعدون، أصدقاء سيف بن ذى يزن، وعثمان بن الحلبى، وجمال الدين شيحة، أصدقاء الظاهر بيبرس، كما نجد الملوك الذين يقفون بجوار البطل تعاطفا واقتناعا ببطولته وسمو هدفه وعدالة قضيته، واعترافا بفضله على حماية قومه وجماعته، كالملك زهير وولده مالك فى سيرة عنترة، والملك أبى تاج فى سيرة سيف بن ذى يزن.

ومن نطاق البشر أيضا نجد الأولياء ذوى الكرامات والمعجزات وأصحاب الخطوة. الذين يساعدون البطل لإتمام مهمته ذات الطابع الدينى، والذى يعمل البطل من خلالها لنشر دين الله الحنيف، أو الدعوة له والتمهيد لظهوره كما فى سيرة عنترة.. وتزخر سيرة سيف بن ذى يزن بهذه النماذج، فنجد الشيخ جاد والشيخ عبد السلام اللذين يساعدان سيف فى الحصول على كتاب النيل.

ومن عالم غير البشر نجد الجان كعيروض خادم اللوح المسحور، وعاقصة شقيقة سيف بن ذى يزن فى الرضاعة وأمها ملكة جبال القمر وينابيع النيل.. وزوجة الملك الأبيض من ملوك الجان.. وطامة وأمها عاقلة الحكيمة الكاهنة.

ومع تنوع وتعدد هذه النماذج من الشخصيات المساعدة، إلا أن ما يبرز منها هى تلك الشخصيات من البشر التى تقع فى دائرة الإخوة والأقارب والأصدقاء للبطل حيث أنها تلازم البطل وتزامله فى معظم مراحل السيرة، بعكس باقى النماذج التى قد يرتبط وجودها بمرحلة معينة تختفى بعدها، أيضا ولأن الشخصيات المساعدة من البشر، تؤكد على الجانب الإنسانى والبشرى فى السيرة، وفى رأيى أن هذه الشخصيات المساعدة بما لها من ضعف بشرى تعمل على الاقتراب بالسيرة من المنطلق البشرى، فهى نماذج بشرية تصارع وتهزم، فلا تيأس بل تحاول لكن بوسيلة جديدة من الوسائل والإمكانيات المتاحة لها، وهى متنوعة تبدأ من استخدام السلاح والفروسية، إلى استخدام العقل والذكاء، والقدرة على التنكر والحيلة وسرعة البديهة وخفة الظل.

ومع أن البطل فى السيرة يمر بمراحل متعددة، إلا أن السيرة لا تقدم لنا هذه الشخصيات سوى من جانب واحد ـ هو مساندتها للبطل، فى شكل أقرب لثبات النمط بالمفهوم الدرامى، وإن كانت أقرب للنمط فى الكوميديا الشعبية. يؤيد هذا الرأى ما تمتاز به من حس كوميدى، وخفة ظل، وحيل ساخرة تميز كل شخصية على حدة.. ومع هذا فنحن نختلف مع فاروق خورشيد الذى يفسر وجود هذه الشخصيات فى السيرة بأنه يعطى مساحة واضحة فى العمل القصصى للمواقف الضاحكة، والطرائف، والنوادر التى يغرم بها الشعب العربى غراما كبيرا.. لأن مثل هذه المواقف قد يخلقها البطل ذاته، فأبى زيد الهلالى كانت له نفس القدرات على التنكر، والتحايل.. كما كان لجمال الدين شيحة مثلا.. إنها شخصيات ذات سمات إنسانية تجمع بين العبوس والمرح، بين الجد والهزل، كل منها بأسلوبه.. وهذا هو الإنسان النابع من الواقع الإنسانى الخاضع لامكانياته وقدراته البشرية، والذى يسير فى أموره حسب المنطق الإنسانى، وليسوا الوجه المقابل لمعنى الجدية التى يمارسها أبطال السيرة فهم لا يقلون جدية عند العمل عن البطل، بل إن حياة البطل ذاته قد تكون معلقة فى كثير من الأحيان على مهارة هذه الشخصيات وجديتها.

ثالثا: التشخيص داخل السيرة:

لقد ساعد وجود الشخصيات البشرية بقدراتها على التحول والتنكر والتجسيد الكامل لشخصيات تتنكر فى ثيابها ولغتها، على تحقيق الجانب التشخيصى داخل السيرة.. ذلك أن هذه الشخصيات كانت قادرة على المعايشة التامة، أو بلغة المسرح الدخول فى إهاب الشخصية التى تتنكر بها فتسلك سلوكها وتتحدث لغتها.. وهى قد أرهصت بذلك لبدايات فن التشخيص، وحققت ما اصطلح عليه فيما بعد «بالمسرحية داخل المسرحية» والذى يتم فى المسرح «بتقديم عرض مسرحى ـ جزئيا أو كليا ـ داخل المسرحية المعروضة»[٢٦]، فالمواقف التشخيصية الصغيرة التى يقوم بها أبطال السيرة المساعدون تقترب من هذه العروض المسرحية والداخلية، وإن تضمنتها السيرة الشعبية.

والأمثلة على هذه المواقف التشخيصية فى السير الشعبية كثيرة، ولا تخلو منها سيرة من السير.. ففى سيرة عنترة بن شداد ـ على سبيل المثال ـ نجد شيبوب عندما يصل مع أخيه عنترة إلى أرض الحيرة.. أرض الملك المنذر لإحضار النوق العصافير مهرا لعبلة محبوبته، يرسله عنترة، لاستطلاح الأمر فما كان من شيبوب إلا : «أن حط قوسه وكنانته وقد لبس خليقات مرقعة، وحط العصا على كتفيه وسار يطلب المراعى، فوصل إليها... فنظر العبيد إلى شيبوب فرحموه وأخرجوا من زادهم وأطعموه، وتحدثوا معه وسامروه.. وقال لهم: يابنى الخالة أنا عبد من عبيد الربيع بن زيادة.. هربت من شره واسترحت من جوره وغدره... فقالت له العبيد يا ابن الخالة أقم عندنا عمرك، واقطع فى أرضنا سنتك وشهرك.. فشكرهم «شيبوب»

موقف درامى كامل.. مأزق يلجأ شيبوب فيه إلى التنكر والقيام بدور العبد الهارب فتصدقه عبيد الملك المنذر، وتستضيفه، ويقضى هدفه.

ولم يقتصر الأمر على الشخصيات المساعدةفنجد أبا زيد الهلالى من أكثر الأبطال

---

(٢٦) ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة، دار الشعب ـ١٩٧١) ص٣

حذقها فى هذا المضمار «يحمل جراب الحيل، وهو جراب ملىء بأدوات كثيرة منها الأصباغ والأدهنة والشعور المستعارة والأزياء، وكان يستطيع أن يصبغ جسده فى سبع صبغات ويتبدل فى سبع بدلات. وهكذا نرى أدوات مسرحية، وعدة تنكر، بالمفهوم المسرحى المعاصر وتوزيعاً للأدوار أيضاً.. ففى الريادة يوصى أبو زيد رفاقه، يحيى ومرعى ويونس.. «قال أبو زيد: مرادى أدبركم على رأى فقالوا له وما هو، فقال: إذا دخلنا على ملك أو أمير أو خلافه، فنادونى بالحج مسعود واجعلونى عبدكم وراعى جمالكم واتركوا قولكم يا خال.

موقف آخر يقوم به أبو زيد ومرعى ويحيى أمام الوهيدى والزناتى عندما طلب الوهيدى شنقهم «فلما فرغ الزنانى وأبو زيد من كلامهم، تغير الوهيدى معبد من كلام أبى زيد فقال الوهيدى: اشنقوهم، وعاد الوهيدى يقول هذه الأبيات».

أول ما نبدى نصلى على النبى	نبـى عربى بين طريق المذاهب
يقول الفتى الوهيدى معبد	ونيران قلبه زائدات المهائب
يا خلتى يا عزوتى يا رفاقى	اشنقوهم ودول سبب التعائب
مسكها أبو زيد وقال لهم	حقيق الغربة تذل العرايب
هيا اشنقونى يا أجاويد حمير	وإن عشت ياما تكونوا تعايب
تبدا مرعى للكلام يقول لهم	أكثر كلام العبد للموت هايب
أنا اشنقونى يا أجاويد حمير	والعبد دخلوه يراعى الركائب
تحرك المطعون وقال لهم	الأيام والدنيا تسوى عجائب
ما يشنق العبد والسيد حاضر	تبقى مصيبة يا ملوك المغارب
تبدا أبو زيد يقول له	يا سيد لا تطرى كلام المعايب

مرعى يطيفها أبو زيد يقيدها   يحط لها حلفا تزيد اللهائب

قالت جميع الناس يا حى يا صمد   ازرق لمن يشفع لهذِى الغرايب

ودرامية الموقف واضحة، صراع ومحاورة، وموقف متأزم، يستطيع البطل أن يحسمه لصالحه، بقدرته التشخيصية، فيستجلب عطف الناس عليه، ويثبت مهارته فى التحايل فينقذ ومن معه من الشنق.

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد جمال الدين شيحة، وجوان، والبرتقيشى، ممن يجيدون فن التنكر والحيلة والتشخيص، سعيا وراء النصر للجانب الذى يؤيده كل منهم.. وقد ساعدت قدرة جمال الدين شيحة على انتصار بيبرس فى أكثر من موقف، فقد اعتاد بيبرس أن يستعين بمشورته فى حروبه، فكان جمال الدين شيحه يسبق الجيوش ويتنكر ويتجسس على الأعداء ويعرف أخبارهم ثم يشير على الأمير بما يجب. وفى إحدى انتصارات بيبرس كان الفضل لمشورة شيحة الذى سبق الملك إلى عسقلان ـ مكان الاعداء ـ فرأى الأبواب مغلقة والحصارات قائمة فصبر إلى الليل وعبر البلد وتنكر فى زى حكيم وأقام فى مكان من الخانات وصار يداوى الناس ويعالجهم بكل ما يقدر عليه وأسبل الله عليه خيمة الستر حتى إن جوان دخل عليه أربع مرات ما عرفه، لأنه جعل له لحية بيضاء ودهن وجهه بما يعرفه من العقاقير فصار كل من يراه يظن أن به جدرى.

ونحن نرى أن هذه المواقف التى كانت الشخصيات تتخلص فيها وتنجو من الأزمات والمكائد، بواسطة التشخيص والتنكر، أكسب السيرة الشعبية إمتاعا يستشعره المتلقى ويعجب به، كما كان مصدرا طيبا لرواد المسرح العربى فى الاستفادة من هذه التقنية فى كثير من المسرحيات الكوميدية، التى يلجأ فيها الأبطال والشخصيات المختلفة إلى التنكر، والتشخيص للخروج من الأزمات. ومن ناحية أخرى كان لهذه المواقف ولقدرة الراوى للسيرة على محاكاة الشخصيات فى حركاتها وتقليد أصواتها عند حديثها بلكنة أجنبية، كان فى كل هذا إشباعاً لغريزة التمثيل لدى المتلقى والذى اكتفى منها بما يسمعه ويراه عند رواية السيرة.

رابعاً : الحبكة فى السيرة:

الحبكة فى المنتج الأدبى هى تتابع الأحداث فى الزمن، ذاك التتابع الذى ينتج عنه ما يعرف بالحكاية أو الحدوتة، وقد اعتبر أرسطو الحبكة بالنسبة للتراجيديا «الجوهر الأول.. بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم.. والمحاكاة غالبا ما تدور حول محاكاة فعل تام فى ذاته... يتحدد له مراحل ثلاث، بداية، ووسط، ونهاية»(٢٧). ذلك أن الفعل هو الأساس ومنه تكتسب الشخصيات خصائصها، لذلك أصر أرسطو على ارتباط المحاكاة بالفعل، ومنها جاءت أهمية الحبكة بوصفها محاكاة لهذا الفعل التام فى ذاته، والذى فى تمامه تحقيق هدف معين.. يحقق هذا الهدف طول الحبكة ـ بعدها الزمنى ـ سواء فى التراجيديا التى يكون طولها كما قنن أرسطو هو «الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من حال الشقاوة إلى حال السعادة، أو من حال : السعادة إلى حال الشقاوة، أو فى الملحمة التى تهتم بسيرة حياة البطل، وارتباط السيرة الشعبية بحياة البطل وسيرته يعطبها نبرة خاصة تسمح للحبكة فى الامتداد فى الزمن، فالفعل التام فى السيرة يستغرق حياة البطل كلها منذ الميلاد وربما قبله حتى مماته، وربما بعده، حتى تتم الرسالة التى يجيء البطل إلى الحياة بسببها، والفعل فى السيرة وإن كان يخضع للتقسيم والتحديد الأرسطى من حيث بدايته ووسطه ونهايته، إلا أن بعض المتخصصين يرون أن الفعل التام ـ حياة البطل ـ فى السيرة يمكن أن يخضع لتقسيم آخر زمنى يرتبط بمراحل حياة البطل منذ نشأته حتى مماته، ويحاولون أن يصبغوا كل مرحلة بصبغة خاصة بها، ويحدد لها خصوصيتها ودورها فى الفعل العام. وقد ساعدها على هذا تركيبة الفعل فى حبكة السيرة، إذ أن للحبكة فى السيرة الشعبية فعل رئيسى، تغذيه على الدوام أحداث وأفعال فرعية، يختار منها الراوى للسيرة ما من شأنه أن يؤكد على سعى البطل الدؤوب نحو تحقيق هدفه، وللتأكيد من خلال تكرار الأحداث والمواقف ذات الطبيعية المتشابهة على تلك الخصال الفاضلة التى تم تميز بطل السيرة كالفروسية، والبلاغة فى الشعر، ونجدة الضعيف، وتحمل الشدائد، والإصرار والإيمان العميق برسالته.. الخ ونحن نرى أن مثل هذا التكرار يفيد أيضا فى تحقيق عنصر هام من عناصر الرواية، ألا وهو عنصر التشويق وكسب اهتمام المتلقى.

---

(٢٧) أرسطو : فن الشعر : ترجمة : ابراهيم حمادة (القاهرة، الانجلو المصرية ـ ص ١٠٨ بدون)

يحدد محمد النجار مراحل حياة البطل الشعبى فى السيرة بعشر مراحل هى:

«ميلاد البطل، نشأة البطل، الإعداد الفردى، مرحلة الاعتراف الجماعى، مرحلة الاعتراف القومى، البطل والقدر، البطل والقوى الغيبية، خلاص البطل، أبعاد التشخيص الملحمى، موت البطل.

أما فاروق خورشيد فيحددها بخمس مراحل هى «مرحلة التكوين، مرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية، المرحلة الأسطورية، المرحلة الملحمية، مرحلة الامتداد، وتمثل كل مرحلة من هذه المراحل نقلة هامة فى شخصية البطل وفى بناء قصته.

ونحن نرى أن التقسيمين وإن اعتمدا المراحل الزمنية أساسا للتقسيم - فلا يوجد فرق وظيفى بينهما، فالتقسيم الأول ما هو إلا تكرار استطرادى لمراحل التقسيم الثانى، يحاول من خلاله محمد النجار إضافة مراحل تفصيلية أكثر لحياة البطل. كما أغفل كلا التقسيمين مرحلة أخرى هامة فى حبكة السيرة وإن لم ترتبط بشكل مباشرة بحياة البطل، إلا أنها ترتبط إلى حد كبير بتحديد رسالته، وهى مرحلة التمهيد الذى يحقق هدفين وظيفيين أحدهما فنى «يكشف عن الخلفيات التاريخية للعصر الذى تبدأ منه الأحداث بالعودة إلى الماضى تمهيدا للحاضر.. والآخر موضوعى - يفصح فيها عن طبيعة القضايا التى ينوى معالجتها فى هذا العمل.

ونرى هنا ومن وجهة النظر الدرامية أن يتم تقسيم حياة البطل وتحديد الحبكة فى السيرة، بعدد من المحاور التى ترتبط بالدوافع والغايات الكامنة وراء الفعل والمحركة للبطل والجماعة فى أفعالها والتى تقود بدورها لتصاعد الحبكة من بدايتها حتى قمة الأزمة، فالحل، إن صدق القول «إذ أن هناك دافعاً أساسياً فى جلد كل فعل يصدر عن إنسان. وهذا الدافع يتحرك لتحقيق رغبة، ولكن عندما تقف عقبة ما فى مسار هذا التحرك، يحدث الاصطدام والصراع»(٢٨).

وعلى هذا يمكن تحديد تلك المحاور التى تحدد حبكة السيرة الشعبية فى عمومها إلى المحاور التالية والتى تصدق على كافة السير الشعبية:

* **الحاجة الاجتماعية لوجود البطل..** ويحددها ما يظهر فى الجماعة من

(٢٨) ابراهيم حمادة: افاق فى المسرح العالمى (القاهرة - المركز العربى للبحث والنشر، ١٩٨١) ص١٦.

خلل فى البنية الاجتماعية، أو العقائدية، أو القيم والأعراف والعلاقات التى تسود أفرادها.. أو لظهور أى من الضغوط الخارجية المختلفة والتى قد تتعرض لها الجماعة.. الأمر الذى يؤدى بالجماعة إلى اعتناق النبوءة التى تمهد لظهور البطل والذى تحتاجه الجماعة لإصلاح أمرها.

* **ظهور البطل**.. والذى ينشأ من أبوين فاضلين لهما مكانتهما فى الجماعة.

* **خصوصية البطل**.. وهنا تظهر تلك الخصوصية التى تحدد تفرد كل بطل عن غيره من الأبطال، وتتعلق بالجانب الإنسانى أو البشرى فى حياة البطل والذى يكون له دور فى سيرته (كلون عنترة ـ وجنس ذو الهمة ـ وطيبة بيبرس.. الخ).

* **تميز البطل وتأكيد بطولته وتميزه بمعيار الجماعة**.. وهنا تظهر من خلال مجموعة من الأفعال تلك الصفات البطولية المميزة للبطل عن أقرانه. وهى من الصفات التى تمجدها الجماعة فى أبطالها (كالفروسية والشعر فى سيرة عنترة مثلا) وبسببها يظهر للبطل أعداء من جماعته يبدأ معهم صراعه المحلى.

* **رفض الجماعة للبطل وإقصاؤه عنها**.. ويرجع ذلك إما لأسباب اجتماعية داخل الجماعة (كالطبقية فى عنترة وأبى زيد) أو لخوف من تحقق النبوءة المرتبطة بمولد البطل والمهددة للجماعة (كما فى سيرة بن ذى يزن) أو لمكيدة تدبر ضد البطل فى طفولته وتسعى للقضاء عليه مثل (ذو الهمة وسيف بن ذى يزن).

* **عثور البطل على معدات قتاله**.. وهى من العناصر المساعدة من غير البشر، والتى يستخدمها فى كفاحه وإثبات أحقيته فى التميز على أقرانه، وهى تكون مخصصة ومرصودة غالبا باسم البطل، (كسيف بن ذى يزن، ودبوس بيبرس) أو تنادى بطلها ليكون فارسها (كالأبجر فرس عنترة بن شداد).

* **حاجة الجماعة للبطل واعترافهم به**.. وتسعى الجماعة لمصالحة البطل لحاجتها إلى قدراته، وخصاله الحميدة واعترافهم به بطلا عليهم، وانتصاره فى

سلسلة من المواقع وعلى المكائد التى تدبر ضده داخل الجماعة.

* **انضمام الجماعة للبطل..** ومساعدتهم له على التفوق على أعدائه من الجماعات فى مجتمعهم المحلى.

* **استقطاب البطل لمعاونيه..** من أبطال جماعته وأبطال الجماعات الخارجية المعادية لجماعته والذين ينتصر عليهم فى سلسلة من المواقع الحربية، فيعترفو له بالسيادة والزعامة وبهم تكمل للبطل عناصر المساعدة من البشر.

* **مساعدة قوى خفية للبطل..** من أجل تحقيق الهدف العام للنبوءة، وتتم هذه المساعدة إما بطريق غير مباشر عن طريق معاونيه من الأولياء أو الجان، أو بطريقة مباشرة عن طريق ما تمنحه للبطل من قدرات وإمكانيات خاصة به.

* **انتقال الصراع خارج الجماعة..** ويبدأ البطل بعد أن يستكمل عدة قتاله الحربية، وبمساعدة العناصر المساعدة له، فى مرحلة القتال خارج جماعته المحلية ضد أعداء قوميته (الفرس والروم والأحباش فى سيرة عنترة بن شداد مثلا)، ويأخذ الصراع طابعه القومى لتحقيق النبوءة التى جاء البطل من أجلها (صراع من أجل قيم دينية وعقائدية، وقومية).

* **انتصار البطل..** ورفع شأن جماعته وقوميته على أعدائها.

تحقيق الرسالة المنوط البطل بها.

نهاية البطل والتى تأخذ طابعا أسطوريا، بعد أن يترك من ذريته من يحمى انتصاراته من بعده.

ونحن نرى أن هذه المحاور التى تعتمد على الأفعال الرئيسية التى تميز السيرة الشعبية ترتبط من جهة بالمراحل الزمنية للسيرة، بداية من مرحلة التمهيد والتى تسبق ظهور البطل، حتى مرحلة الامتداد والتى تعقب نهاية البطل وبها يستكمل تمام الفعل العام للسيرة أو حبكتها العامة المبنية على تسلسل هذه الأفعال وتعاقبها فى الزمن.

خامسا: أداء السيرة الشعبية:

تمتاز صياغة السيرة الشعبية بالمزج بين النثر والشعر، وتتسم مقاطعها الشعرية بالغنائية عما يجيش بخاطر ووجدان شخوصها، وبما تتناوله من أبواب التفاخر بالأبطال، والهجاء للخصوم، والسخرية منهم، وقد أثر أسلوب الصياغة هذا بالضرورة على أسلوب رواية السير الشعبية وأدائها، فجاء الأداء مزجا ما بين الحكى أو القص للمنثور من أجزائها والإنشاد والغناء للمقاطع الشعرية. والمقصود بالأداء هنا وكما يشير أحمد مرسى هو «وضع معين يتخذه الراوى أو المغنى أمام جمهور يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره فى الحياة اليومية، وفى علاقاته مع الآخرين»(٢٩).

وراوى السيرة الشعبية يعتمد على الذاكرة الناقلة فى أغلب الأحيان، وخاصة طبقة الرواة الذين عرفوا بالشعراء أو «أبو زيدية» نسبة إلى موضوع روايتهم - سيرة أبو زيد - والتى لا يخرج موضوع روايتهم عنها. وعرف الشعب المصرى رواية السيرة الشعبية، وقد سجل عنها الأجانب الذين وفدوا إلى مصر مع مطلع القرن التاسع عشر، كظاهرة من مظاهر الفرجة الشعبية التى يستطيب للشعب التسلية بها والاستمتاع بالإنصات لقصص أبطالها وأحداثها، خاصة فى أمسياتهم، فقد كان يخصص لرواية السير ليالى فى المقاهى بالقاهرة «وغيرها من المدن فى ليالى الأعياد الدينية خاصة....

وكان القاص يجلس فوق مقعد صغير أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى، ويجلس بعض السامعين جانبه، بينما يجلس البعض الآخر على مصاطب المنازل المقابلة فى الشارع الضيق، والباقون على مقاعد من الجريد، وأكثرهم يدخن الشيشة وبعضهم يرشف القهوة»(٣٠)، أما الثراة والمماليك من الطبقة الحاكمة والذين لا

(٢٩) أحمد مرسى: مقدمة فى الفولكلور، (القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٧٥) ص١٢٢.

(٣٠) إدوارد .وليم لين: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عادل طاهر نور، ط٢، (القاهرة - دار النشر للجامعات، ١٩٧٥) ص٣٣٨.

يرتادون المقاهى، فإنهم «يستدعون هؤلاء المنشدين إلى منازلهم ويكافئونهم بسخاء» ويتم هذا غالبا عند إقامة «احتفال ببعض المناسبات العائلية السعيدة، مثل ميلاد طفل، حفل عرس أو احتفاء بأشخاص يستضيفونهم»[٣١].

وفى رأيى أن ظاهرة رواية السيرة الشعبية، تعتبر واحدة من مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية، بل قد تعتبر من أولى المظاهر الدرامية التى عرفها الشعب العربى، والتى تم الفصل فيها وبشكل واضح ما بين المتلقى ودور المؤدى.. فبعد ما كان المتلقى مشاركا فى الأداء من خلال الطقوس الأسطورية، أصبح الآن يشكل جزءاً من اللعبة المسرحية (الدرامية) الشعبية، واكتسب دورا جديدا يقتصر إلى حد كبير على التلقى والفرجة والاستماع، بينما هناك مؤدّ دوره فى الأغلب والأعم على أداء نص من إبداع آخر.. علاقة أشبه بدراما الممثل الواحد، بالمفهوم الحديث، وإن كانت موهبة الرواة والمغنين تكمن «فى كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها، وهم إلى جانب قدرتهم على الأداء، يمتلكون قدرا كبيرا من المواد.. كما أنهم يقومون من آن لآخر بتنقيح ما لديهم، وتعديله، لكى يتناسب دائما مع ظروف الحياة التى يعيشونها ومتطلبات مجتمعاتهم «ومن هنا تنشأ العلاقة الجدلية ما بين المؤدى، والمتلقى.. تلك العلاقة تعتبر إحدى الأسس فى فن الدراما وإحدى مقومات العرض الدرامى، والذى يقام من أجل هدف يسعى لتحقيقه المؤدى (العظة - التطهير - التعليم - إيقاظ الوعى - والمتعة) مراعيا فى ذلك الحاجة الاجتماعية والوجدانية للمتلقين، والتى تتحكم فى اختياره لمادته فقد «تختلف الوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها نوع معين من الأدب الشعبى فى موقف معين، عن الوظيفة التى ينهض بها النوع نفسه فى موقف آخر كما تتحكم فى تعاطفه مع الشخصيات التى يحكى عنها حسب رغبات المتلقى، «فالمؤدى لا يمكن أن يكون محايدا إزاء ما يحكيه أو يغنيه»[٣٢] وغاية ما يسعى إليه المتلقى وهو الطرف الثانى فى

(٣١) علماء الحملة الفرنسية : كتاب وصف مصر، المجلد الأول، ط٢، ترجمة: زهير الشايب (القاهرة - مكتبة الخانجى ١٩٧٩) ص١٤٠.

(٣٢) مقدمة فى الفولكلور: مرجع سبق ذكره ص١٣٩، ١٢٩، ١٤٤.

الجدل الدرامى، بدءا من تزجية وقت الفراغ والمتعة والمسامرة، إلى التوحد مع البطل والاتعاظ من مصيره، والاستفادة من درس الماضى فى الحاضر المعاش.

والمتلقى هنا ليس مستقبلا سلبيا لما يؤدى أمامه من المؤدى بل هو قادر أيضا على تقويم أدائه ذلك التقويم اللحظى الذى يؤثر على أداء المؤدى بالسلب أو بالإيجاب، فالملاحظ «أن جمهور المستمعين يميزون عادة بين الأداء الفعلى، وبين القواعد المثالية للأداء، ذلك أنهم يحتفظون فى مخيلاتهم بنماذج محددة لأداء كل نوع من أنواع الأدب الشعبى كمحصلة لخبرتهم بها، وتعودهم عليها، ومن ثم فإنهم سيكونون باستمرار متنبهين لنوع الأداء وماهيته وقدرة المؤدى على أن يحقق هذا النموذج الذى استقر فى أذهانهم.

ومن هنا تتبلور العلاقة الجدلية فى استجابة المؤدى للمتلقى وقيامه بالتعديل والإضافة على عناصر التعبير الشعبى، بل ولم ينقذها التدوين من الإضافات التى يضيفها المؤدى، الذى يمكن أن نعتبره «مؤلفا ومؤديا فى الوقت نفسه.. وإن كاد يكون من المسلم به، أن إبداعه الحقيقى إنما يتركز فى كونه مؤدياً أكثر منه مؤلفاً أو مبدعاً[٣٣]«والذى يخضع فى أدائه لرغبات الجمهور، الأمر الذى يدفع بالمؤدى - كما سجل علماء الحملة الفرنسية - إلى أن يتوقف» فى معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكون فى صحة حكايته، أو ما إن كانت الحكاية (على بعضها) جميلة أو خيرة[٣٤]. «وسعيا وراء إرضاء المتلقى يزيد المؤدون من التفنن فى الأساليب التى تشحذ العواطف. وكثيرا ما يستثيرهم ذلك إلى ابتكار حوادث وأقوال من عندهم التماس المبالغة فى تحريك النفوس واستثارتها[٣٥]، وكان يزيد من سلطة

(٣٣) السيرة الشعبية حول منهجية إعادة الإنتاج: مرجع سبق ذكره، ص٢٢.

(٣٤) كتاب وصف مصر - المجلد الأول: مرجع سبق ذكره، ص١٤٠.

(٣٥) أ . ب كلوت بك: لمحة عامة إلى مصر، جـ٣، ط٢، ترجمة: محمود مسعود، (القاهرة - دار الموقف العربى، ١٩٨٢) ص٧٦.

الجمهور هذه ما ينفحه من هبات للمؤدى، فإن كان صاحب المقهى يدفع فى بعض الأحيان لهؤلاء المنشدين، لكنهم فى العادة لا يحصلون من أجر إلا ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر».

ويمكن أن تحدد وظيفة المؤدى للسيرة فى أدائه بحالات ثلاث نتفق فى تصنيفها مع محمد حافظ دياب، الحالة الأولى، هى حالة الراوى الظاهر المنفصل عن أحداث ما يرويه، والذى يروى فى الزمن الحاضر ويستجيب لرغبات الجماهير فى الاستمرار أو التعديل أو الانتهاء فى سرده، والذى يتأثر لحد كبير «بالبيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية، والتجارب الشخصية المباشرة، وغير المباشرة، التى يمر بها.. فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته» وبالتالى تؤثر على اختياره وأسلوب آدائه.

والحالة الثانية هى حالة المؤدى الخفى، أو الراوى فى الماضى، والذى يستخدم له عند الحديث لفظة «قال الراوى»، كأن السيرة، وما يقال ليس من إبداع المؤدى، بل يحيلها إلى هذا الراوى الخفى.. واستخدام الراوى ـ المؤدى ـ المستمر لصفة الراوى الثابت، والإحالة إلى الماضى من الصفات الملحمية التى استفاد منها المسرح الملحمى فى إحداث التغريب بالزمان، كما فنن له برتولد بريخت منظر المسرح الملحمى والذى يعتمد على مفهوم التغريب.

والحالة الثالثة، هى حالة الراوى المؤدى لشخصية البطل.. أو المؤدى الممثل والذى لا يقتصر دوره على الرواية، بل كثيرا ما يقوم بتمثيل بعض أجزاء الحكاية وهو يقصها، فتصور إشارات اليدين أو الرجلين وحركات الجسم الأخرى(٣٦). «هذه الأجزاء والمواقف تساعد على تجسيد الأحداث، من خلال هذا الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر، وأكثر الأحاسيس خفاء ويتم ذلك عبر اللجوء إلى أسلوب ضمير الأنا»(٣٧)، فمن الملاحظ أن المقاطع الشعرية أو الحوارية التى تجىء على لسان

(٣٦) الموالد: مرجع سبق ذكره، ص١٩٢.

(٣٧) السيرة الشعبية مقارنة حول منهجية إعادة الانتاج، مرجع سبق ذكره، ص٢٣.

الأبطال تنسب دوما إلى قائلها، فكان الفارس يستهل قوله بذكر اسمه «ويسبق اسم الفارس لفظة الفتى تأكيدا للفتوة العربية المعروفة فى الفروسية وتأتى بعده نسبه إلى قبيلته توضيحا، لموقفه النفسى من منازله»(٣٨).وهذا يدفع المؤدى إلى الإعلان عن القائل باسمه، ثم يبدأ فى تشخيص موقفه قولا وحركة، ومثال على ذلك، فى تغريبة بنى هلال، وقصة الست زهرة بنت الملك التمرلنك، يدور لقاء بين أبطال السيرة، يتحاورون فيه معبرين شعرا عما يجيش فى صدورهم ويبدأ كل منهم الإعلان عن نفسه:

يقول الفتى حسن الأمير أبو على ... الدمع من فوق الخدود سجام

يا قوم اسمعوا إلى قصتى ... وانتم يابو زيد ويا ضرغام

فيرد عليه أبو زيد :

يقول أبو زيد الهلالى سلامة ... بدمع جرى من فوق الخدود سكيب

ونيران قلبى كلما أقول تنطفى ... لها بين محب الضلوع لهيب

فيجيبهم التمرلنك:

يقول التمرلنك على ما أصابه ... ولى مدمع الخدود يسيل

من أجل كلام البدو وياقرومنا ... وأصبح جسمى والفؤاد نحيل(٣٩).

وفى مثل هذه المواقف تظهر قدرة المؤدى على الانتقال بالصوت والحركة من شخصية لأخرى، مستعينا فى ذلك فى معظم الأحيان، بآلة موسيقية هى الربابة ذات

---

(٣٨) عبد الحميد يونس : السير الهلالية بين السيرة والتاريخ (القاهرة ـ دار القلم) ص٥٦.

(٣٩) تغريبة بنى هلال: (القاهرة ـ مكتبة محمد على صبيح ـ بدون) ص٧٦ ـ ٧٨.

الوتر الواحد، والتى تعرف أيضا بالرباب الأبوزيدى، والتى تستخدم عند رواية سيرة أبى زيد فقط، كما يقول علماء الحملة الفرنسية وغيرهم: «يستخدم مرتجلو مصر، الذين يطلق على الواحد منهم اسم شاعر، آلة موسيقية لمساندة الصوت وإطالته، بينما يرتجلون، وهذه الآلة هى الربابة التى «بوتر واحد، أما الفائدة التى تعود عليهم من استخدامها فهو ضبط النغم أو المقام الذى يغنون عليه، وذلك بفعل مد نغمى يؤدى على النغمة نفسها طيلة وقت الحكى».

وهناك عدة طوائف من الرواة أو القصاصين، كما ذكرهم إدوارد لين وهم، «طائفة الشعراء، وهى أكثر طبقات الرواة عدداً، وهم يسمون أيضا أبو زيدية نسبة إلى موضوع روايتهم «سيرة أبو زيد»، ونجد منهم «الهلالية، والزغبية والزناتية، تبعا لما يختصون به من سرد وقائع الأبطال المختلفين من قبائل الهلالى، والزغبى والزناتى»، وهم يروون من الذاكرة ويستعينون فى روايتهم بالإنشاد المصاحب بالعزف.. «ويصحب الراوى على العموم عازف على رباب آخر من النوع نفسه».

وهناك طائفة أخرى تعرف بالمحدتين، أو المحدثين، وهم «يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر، أو السيرة الظاهرية، ومن ثم يسمون الظاهرية، وهم لا يستعينون فى روايتهم بكتاب».

أما الطبقة الثالثة من الرواة، فهم يسمون عناترة، أو عنترية، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع روايتهم سيرة عنترة.. ويستعين العناترة بالكتاب فلا يروون من الذاكرة، وهم ينشدون الشعر، ولكنهم يقرأون النثر بالطريقة الدارجة، ولا يستعملون الرباب، وهم «يروون أيضا بجانب سيرة عنترة من سير المجاهدين، وتسمى عادة سير دلهمة أو ذو الهمة.. وسيف ذو اليزن.. وهو كتاب جامع لقصص مدهشة، كما أنهم يقصون قصص ألف ليلة».

نستخلص مما سبق أن أداء السير الشعبية، كان بمثابة النقلة التى قام بها «تسبيس» فى الدراما الإغريقية، بنقله الموروث الشعبى من المرحلة الطقسية إ لى المرحلة

التمثيلية التى تعتمد على الممثل الواحد. وأداء السير الشعبية كما لاحظنا ملىء بالجذور الدرامية، التى تسمح لنا بأن نطلق هذا الحكم. فهناك النص والمؤدى، وأسلوب الأداء يعتمد على التمثيل، والاستعانة بالحركة والإشارة والأغنية والإنشاد، وهناك المتلقى، الذى يدخل فى جدل مع المؤدى من شأنه إثراء الأداء، وهناك مكان العرض.. جميعها عناصر نما منها فن العرض الدرامى، وكانت بداية للدراما الشعبية التى استفاد منها المسرح المصرى فيما بعد، كما حدث فى تجارب مسرح يوسف إدريس، ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم وغيرهم وعروض الطليعة، والثقافة الجماهيرية وغيرها، وسوف نناقشه فيما بعد.

لكل هذا يمكن اعتبار السيرة الشعبية وأدائها مرحلة وسيطة بين فنى الأسطورة والطقوس المرتبطة وفق الدراما كنص وعرض.

وهذا ما دفع الكثيرين من المسرحيين لاستلهامها فى المسرح المصرى المعاصر كما سنعرف من الفصل الثانى فى هذه الدراسة.

الحكاية الشعبية

يحفل التراث الشعبى العربى بكم هائل من طراز الحكاية الشعبية، والتى مازالت محفوظة وشائعة حتى الآن، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث، أو من خلال التواتر الشفاهى عبر الأجيال، وقد اعتمد عليها المسرح العربى والمصرى منذ نشأته حتى الآن فى استلهام موضوعات لعديد من مسرحياته.

وتعتبر الحكاية الشعبية من حيث القدم من أقدم الموضوعات التى ابتدعها الخيال الشعبى، وعرفها الإنسان فى كل مكان، فالرواية الشفاهية «للحكايات أقدم بكثير من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة»[1]، هى ظاهرة إنسانية عالمية لا ترتبط بزمان فهى تسبق أى زمان محدد. ولا ترتبط بمكان، فقط ترتبط بعقلية الإنسان الذى ابتدعتها عقليته الجمعية، ليحملها «بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية التى يرى بها الإنسان وجوده، والوجود المحيط به، سواء أكان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتخيله لما فوق الحياة الطبيعية[2]».

فهى أحد أشكال التعبير الجمعية التى عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها، لذلك لم يكن مستغربا أن يلجأ إليها المسرحيون لهذا السبب، ليعبروا من خلال عالم الحكاية وبأدوات فن الدراما عن واقعهم، فالحكاية الشعبية تتحرك فى عالم غير

---

(١) سيث طومسون: الحكاية الشعبية: عالميتها وأشكالها، ترجمة : أحمد آدم (القاهرة- مجلة الفنون الشعبية، ع٢١, ١٩٨٧) ص٨٠.

(٢) صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى جـ٣١، (الكويت - وزارة الإعلام ص٢٤٢ - ١٩٨٦).

واقعى، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محدده، وهى حكاية زاخرة بالعجائب. وفى هذا البلد الذى لا وجود له أبدا يصرع أبطال لا وزن لهم خصومهم، ويتسلمون عروش ممالك ويتزوجون من أميرات[3]، وهذا العالم الفانتازى الذى يتجاوز حدود الكائن والممكن، يعتبر من أهم عوامل جذب المسرحيين لاستلهام عالم الحكاية للتعبير من خلاله عن واقعهم وعالمهم.. فعالم الليالى يعفيهم من أى إحراج، أو ضرر إن عبروا مباشرة عن واقعهم.

كما ساعدت الحكاية الشعبية بمرونة بنيتها التى تخضع للحذف. والإضافة، والتبديل والتغيير، والتداخل فى عناصرها وموتيفاتها ما بين الحكاية الواحدة أو حكايات أخرى، تبعا لعوامل التغيير الاجتماعى والثقافى والاقتصادى، على إبداع أكثر من صورة درامية للحكاية الواحدة. فكما ساعدت مرونة الحكاية القاص على التدخل «بثقافته ومدركاته الحديثة وبراعته الأدبية فى إنشاء صيغ جديدة للحكايات الشعبية وتحوير العناصر المكونة للحكايات التى يرويها»[4]، ساعد هذا أيضا المبدع الدرامى على إبداع أكثر من صيغة درامية قد تستلهم نفس العنصر، أو إبداع صيغ تستلهم أكثر من عنصر لأكثر من حكاية، كما سنعرف فيما بعد.

ومع هذه المرونة التى للحكاية الشعبية، إلا أن وظيفتها تبقى كما هى لا تتغير كما يقول طومسون: «قد تختلف القصص فى الموضوع من مكان إلى مكان، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد إلى بلد، أو من قرن إلى قرن. ومع ذلك فإنها فى كل مكان تلبى الحاجات الاجتماعية الفردية الأساسية نفسها، والدعوة إلى المسامرة لتزجية ساعات الفراغ. وتنحصر وظائف الحكايات الشعبية فى التفسير، «تفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان نفسه، كاختلاف،

(٣) الحكاية الشعبية: عالميتها وأشكالها، مرجع سبق ذكره، ص ٨٢.

(٤) صفوت كمال: الحكايات الشعبية الكويتية المقارنة: (الكويت – وزارة الاعلام، ١٩٨٦) ص٥٦.

أشكالها وأحجامها وألوانها، وصفاتها، واستغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقة للحيوان بها.. أى أن الحيوان فى هذه الحالة يصبح وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه»(٥)، وتتشابه وظيفة التفسير هنا مع إحدى وظائف الدراما التى تعتمد على فعل المحاكاة لتفسير علاقة اجتماعة أو إنسانية ما..

أما ثانى وظائف الحكاية، فهى الوعظ والتعليم وبث قيمة أخلاقية، كما فى الحكايات الخرافية خاصة وباقى الحكايات عامة، حيث تنحصر أهم القيم التعليمية الأخلاقية التى تحاول الحكاية الشعبية بثها فى مكافأة الخير بخير، ومعاقبة الشر بشر، تلك الوظيفة التى كانت محور الدراما فى العصور الوسطى.

هناك أيضا الوظيفة النفسية للحكاية الشعبية، حيث يجد فيها الإنسان «متنفسا له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية.. حيث تتوارى الأهداف البيعدة المكبوتة فى اللاشعور خلف الحكاية، فتبرز تلك المشاعر الدفينة التى عمل التطور الحضارى على تحريمها، ومنع الفرد من مزاولتها، تبرز فى الحكاية، حيث يلقى بالمسؤولية الاجتماعية فى بروزها على شخوص الحكاية الوهمية، لكى تحدث فى نفس المتلقى التنفس المطلوب»(٦)، وهى وظيفة قريبة من التطهير الأرسطى للدراما.

من جهة أخرى تساعد الحكايات الشعبية على تحقيق نوع آخر من الرغبات الفردية للإنسان «كالهروب من ظروف بيئته وحدوده البيولوجية، ففى وطأة الإحساس بالقيد الزمانى والمكانى، يحاول الإنسان فى الحكاية أن يكتسب لنفسه قدرة جديدة على تحطيم هذا القيد، والانطلاق من أسر الزمان والمكان» ويخضع الإنسان فى تلقيه لهذه الوظيفة لميكانيزم التوحد النفسى وهو شبيه بالتوحد مع شخصيات وأبطال عالم الدراما، والذى يتم من خلال تحقيق الإبهام الكامل فى فن

---

(٥) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية: (القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٩٦٨) ص٣١.

(٦) عز الدين اسماعيل: القصص الشعبى فى السودان (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

المسرح، والذى يساعد الإنسان على الاندماج الكامل أو التوحد مع العمل الدرامى وشخصياته.

ومن هنا ينبع سر الاعجاب بما فى الحكاية الشعبية، من ظواهر الطيران السحرى، والحياة بعد الموت، والبطل الذى يهزم أعداءه بالسحر.. إلخ، تلك الظواهر التى تحقق للمتلقى الوظيفة البيولوجية حيث يخرج فيها من قيده الزمانى والمكانى ومن عجزه الفيزيائى.. كل هذا بجانب وظيفة التسلية والإمتاع، فالحكاية أيا كانت تؤدى الوظيفتين معا، التسلية والتثقيف،وكل ما قد يلتمس هنالك من فرق بين حكاية وأخرى فى هذا الصدد لا يعدو أن يكون فرقاً كمياً لا فرقا نوعياً، وهما فى رأيى وظيفتان يجب توافرهما فى كل مناحى الإبداع الشعبى أو الموجه للشعب.

ويصنف الدارسون الحكايات الشعبية إلى أصناف أو أنواع حسب الطرز أو النماذج، التى تجمع العناصر المكونة لنسيج الحكاية الشعبية.

وفى رأيى فإن من الأفضل أن يتم تقسيم أو تصنيف هذه الحكايات من المنظور الدرامى تبعا لنوعية شخوصها، وعلى ذلك يمكن تصنيفها إلى حكايات الحيوان، والخوارق، والبشر، وحكايات الحيوان، هى من أقدم أشكال الحكايات الشعبية، وهى التى يقوم فيها الحيوان بالدور الرئيسى، قد يكون «شخصا من شخصيات الحكاية يتحرك ويتصرف ويتكلم، أو مجرد رمز أو صورة تتقمصها شخصية القصة»[٧].

أما حكايات الخوارق فهى التى تدور حول شخصيات من الجان وأصحاب الخوارق والسحرة، الذين يقفون ضد أو مع الإنسان كأحد شخصيات هذه الحكايات.. وتدور أحداثها دائما فى بلاد بعيدة جدا، يخرجها هذا البعد السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع، وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدها نوع، وأبطال حكايات الجان شخصيات لا أسماء لها، فهى نماذج أو أنماط كالملك والملكة والوزير.. وقد يطلق على الأبطال أسماء تتسم بالتعميم مثل الشاطر حسن والشاطر محمد[٨].

(٧) سهير القلماوى: الف ليلة وليلة، ط٤، (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٦)ص٢١٧ ص٢١٧.

(٨) الحكاية الشعبية: مرجع سبق ذكرة: ص٤٤.

والإنسان فى حكايات الخوارق، بسيط فقير أو يتيم يبدأ وحيدا فى البداية «ثم مع سلسلة من المخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا ملموسا، يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه فيعيش حياة سعيدة إلى النهاية»[٩] وفى مغامراته هذه يلتقى بالشخصيات الشريرة والتى يمكن تقسيمها إلى فريقين طبقا لموقفهم من البطل، الفريق الأول: من الأقرباء والمعارف المحتك بهم البطل.. والفريق الثانى: من العمالقة والأبالسة والغيلان والسعلاه والعرفان والسحرة، والذين ينتصر عليهم البطل لتنتهى الحكاية نهاية سعيدة بزواج البطل من أميرة أو البطلة من أمير الطلاسم، وعودة الإنسانية إلى الشخوص المسخوطة بفعل السحرة.

ومع التطور الثقافى والاجتماعى بدأت تظهر الحكايات التى يتطلع الإنسان ببطولتها، ويغلب عليها النقد الاجتماعى وعرفت بالحكايات الاجتماعية، والتى تتوسل بالمنهج الايجابى فى النقد الاجتماعى وتستغل فن التشخصين أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من ضروب السلوك. وتسعى هذه الحكايات إلى الجمع ما بين التسلية والنقد الاجتماعى مع ترسيب معرفة أو تأصيل قيمة إنسانية أو تأكيد مثل اجتماعى أو أخلاقى، وتدور هذه الحكايات حول أنماط من البشر فى حياتهم اليومية.

ومن أشهر نماذج هذه الحكايات حكاية الشطار التى يمثل فيها البطل الشاطر أو العايق مقدرة أولاد البلد على حماية البلاد من الأخطار ومن الحكام، بما أوتوا من مهارة وذكاء وحسن تصرف وتحايل فى بعض الأحيان وفى معظم الأحيان، وتدور هذه الحكايات حول «اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال».

ويأتى فى هذا الطراز من الحكايات، حكايات النوادر والحكاية المرحة، وهى حكايات تعمد إلى التسرية والمتعة وإثارة روح المرح، وهى تدور حول أنماط ونماذج

(٩) علم الفولكلور: مرجع سبق ذكره: ص٢٨.

من البشر ذوى الطباع الخاصة، كالبخلاء والأغبياء، وخفاف الظل، وهى شخصيات دارجة تواجه مشكلات عادية ملموسة وتتعرض للنزوات المألوفة.. وتنتهى عادة إلى موقف أو نكتة مرحة. والقصد منها النقد الاجتماعى لضرب من السلوك المرفوض اجتماعيا.

وهناك أيضا حكايات الألغاز، وهى من أنجح الأساليب التى لجأت إليها الشعوب لتعبر عن اعتراضها أو احتجاجها على الظلم والظالميين.. فحكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذى يلجأ إليه الفقراء والأميون لإعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء، وتسلط الحكماء، واستعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجاه والسلطان واليسار.. كما يلعب اللغز فى الحكاية الشعبية ككل دوراً هاماً فى التحفيز على حركة الأحداث وتجسيم الصراع.

هذه هى أهم أصناف أو طرز الحكايات الشعبية وفى رأيى أن حكايات ألف ليلة وليلة، والتى عرفها الشعب العربى عامة والمصرى خاصة تتضمن. معظم هذه الطرز بين حكاياتها، لذلك كانت الليالى من أهم المصادر التراثية التى استلهم منها المسرحيون العرب، والمصريون، العديد من العناصر فى إبداعاتهم المسرحية، لما تحويه من «شهرة واسعة بين الناس وبما ترمز به من عناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية بين وسائل تحقيق التسلية على المسرح.. وفى الوقت ذاته تصلح أن تستخدم إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة[١٠]، وبما تتضمنه من عناصر درامية تشمل درامية باقى طرز الحكايات الشعبية، فما هى هذه العناصر الدرامية التى تميز الحكايات الشعبية عامة وحكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة؟

---

(١٠) فائق مصطفى: أثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر (بغداد ـ دار الرشيد ـ ١٩٨٠) ص١٣.

العناصر الدرامية للحكاية الشعبية:

أولا: الحبكة فى الحكاية الشعبية:

تعتبر الحبكة من أهم جوانب العناصر الدرامية فى الحكاية الشعبية، لتميزها عن الحبكة فى الأسطورة أو السيرة الشعبية ولطبيعتها الخاصة التى توجب البدء بدراستها لمعرفة خصائصها.

وبدراسة الحكايات الشعبية المختلفة نتبين وجود صنفين أساسيين من الحكايات، حكايات الإطار، والحكايات الداخلية، أما حكايات الإطار فهى حكايات على نسق المقدمة تعتبر تمهيدا لمجموعة من القصص تتحد فى غرض ما أو فى صفة ما.. كتفسير سبب عاهة مثلا.. أو اشتراك فى كونها مثل كيد المرأة للرجل. ومن أمثالها حكاية شهر زاد وشهريار التى تكون إطار حكايات الليالى، أما الحكايات الداخلية فهى تتنوع بين حكايات الحيوان وحكايات الجان، وغيرها من أصناف الحكايات الشعبية والتى ترتبط معا فى الصفة التى تحاول حكاية الإطار أن تؤكدها.

ولا يبدأ الفعل فى الحكاية الشعبية، ومع وجود هذا الإطار فجاءة، بل لابد من وجود تمهيد واستهلال لبدء الفعل، كما يساعد هذا الاستهلال بجانب تقديمه للشخصيات والدوافع لبدء الحدث وبيئته، على إثارة ذهن السامع وجذب انتباهه كما يقول الأستاذ صفوت كمال: «يميل بعض رواة القصص والحكايات الشعبية (الحكائين) إلى الإطناب فى بعض الفقرات وإعطاء مقدمات طويلة لإثارة ذهن السامع، وقد تتداخل تلك المقدمات أحيانا مع عناصر الحكاية أو القصة التى يرويها الراوى، وكما أن الحكاية الشعبية لا تبدأ فجاءة، فهى أيضا لا تنتهى فجاءة، بخطبة أو زواج البطل مثلا، وهى النهاية السعيدة التى ينتهى عندها الحدث فى أغلب الأحيان، وإنما يجب أن يتبع نهاية الحدث صيغة ختامية، أو أننا نسمع شيئا عن مصير الشخوص غير الرئيسية»(١١) وذلك بهدف إقرار ذلك الجانب الأخلاقى والموعظة التى تريد الحكاية طرحها.

---

(١١) فردريش فون دبرلاين: الحكاية الخرافية: ترجمة نبيلة ابراهيم (القاهرة الألف كتاب ـ بدون) ص١٣٠.

والحكاية الشعبية فى عمومها تتكون من مجموعة من العناصر يقسمها صفوت كمال إلى «عناصر أصلية Versions، وعناصر متغيرة Variants، وعناصر الربط Conjunction Motives» ويتبين أن العناصر الأصلية هى العناصر المميزة لأحداث الحكاية الشعبية والتى تعتمد أو ترتبط بعالم الحكايات وشخوصهم من أصحاب القدرات الخارقة، والأحداث العجيبة مثل «صعود الجبل فى جوف الحيوان المذبوح بواسطة الرخ» كما فى قصة السندباد.

أما العناصر المتغيرة فهى العناصر التى ترتبط بزمان الحكى والتى تضاف إلى العناصر الأصلية من خلال التناقل والتواتر الشفاهى عبر الأجيال، خاضعة للعوامل الاجتماعية والثقافية المتغيرة تبعا لبيئة الحكى، وكذلك تبعا لمقدرة الحكائين على الإبداع الذاتى، وإضافة ما يراه مناسبا لأحداث الحكاية تبعا للعوامل الاجتماعية والثقافية لبيئة القاص. ويساعد على هذا مرونة الحبكة التى تمتاز بها الحكايات الشعبية والتى تسمح بالحذف والإضافة والتعديل، والنقل من حكاية لحكاية أخرى طالما أن العنصر الجديد يتماشى مع طبيعة الحدث.

أما عناصر الربط فهى تلك العناصر التى تساعد على تكوين حكايات جديدة من خلال إعادة ترتيب العناصر الأصلية.

وتحفل عناصر الحكاية الشعبية بالأحداث التى تعمل على إثارة وتشويق المتلقى بما تتضمنه من تصوير لعوالم غريبة عن عالم الإنسان وعلاقات ما بين الخوارق أو الحيوانات سواء فيما بينها أو بينها وبين الإنسان. ومن هذه العناصر ما يدور فى عالم العفاريت، والتى قد تشق الأرض فتخيف، أو تكون حيوانا متنكرا مسحورا فتصل إلى أغراضها وتضر الإنسان فى سبيل هذا، أو تقوم بدور طريف - تظهر فيه العفاريت - هو دور الحب،.. فاذا أحب عفريت إنسية - وهذه العفاريت يحلو لها أن تلهو بالبشر - ويكون عبث العفاريت هذه ظريف لأنه ينتهى إلى خير الأبطال دائما، وهناك أيضا قوة السحر واستخدامها غالبا فى الشر» وتغير حالة الإنسان من آدمى إلى حيوان غالبا، وإلى جماد قليلا.

ولا يقتصر الموضوع فى الحكاية الشعبية على عالم الخيال فقط، بل هو مزج ما بين الخيال والواقع.. فالحكاية وإن كانت تتألف من حوادث خرافية، ذات طابع سحرى عجيب لا يعيش إلا فى الحكاية الخرافية.. إلا أنها تهدف أولا وأخيراً إلى تصوير نماذج بشرية، حينما تصور لنا علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالحيوان، والإنسان بالعالم المحيط به، ومن هنا يأتى ارتباطها بالواقع، حيث تمزج الخيال بالواقع الحقيقى فى أعمق أعماقه ـ فهى تود أن تحكى عن غرائب عالم الواقع وغرائب العالم الآخر.. وفى نفس الوقت تود أن تفسر الحقيقة الدنيوية، أى حقيقة عالمنا.

ويصدق هذا أيضا على تصوير الحكاية الشعبية لعالم الخوارق، فهى تحاول أن تصبغه بصبغة الواقع، فنرى العناصر الخارقة تحيا فى عالمها حياة آدمية محضة فى كل تفاصيلها وكل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة.. أما أكلها وسكنها وعواطفها وعاداتها، حتى العادات التفصيلية التى نراها فى حفلات الزواج مثلا، فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها كما هى من الأرض إلى السماء.

ويدور الموضوع فى الحكايات الشعبية حول عدد محدد من العناصر المميزة لنص الحكايات من أشهرها: «موضوع الحبيب الذى يلقى الصعوبات فى سبيل من أحب، وكثيرا ما تكون الصعوبات فى عالم سحرى، أو مجهول».. كما تحكى عن مظلومين أو يتامى أو فقراء استطاعوا أن يصلوا لأعلى المراتب ويتزوجوا بأميرات.

وقد فرقت الحكاية الشعبية ذات المغزى الاجتماعى بين نوعين من الأفراد، أولئك «الذين ينجحون فى المجتمع مرتبطين بأصولهم وأنسابهم وطبقاتهم وبين آحاد يقتحمون هذا المجتمع اقتحاما وهم أدنى إلى الطفيليات الاجتماعية منهم إلى أى شيء آخر كالشحاذين والصعاليك». والذين تشغلهم مشكلة توزيع الثروة، التى أثارت فى نفوس الفقراء بالحكايات الشعبية الأمل فى تغير الحال، وكما تصفهم سهير القلماوى: «كلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب توثبت فيها

الأحلام بالفرج، وتصورت هذا الفرج صوراً خارقة بعيدة عن واقع الحياة، فالواقع لم يصبها منه إلا الشر، والصدى الطبيعى لهذا الحرمان هو الفرج.. ومع الزمن جاءت الكنوز الموجودة ولقيت دورها فى تفريج هذا الحرمان، وجاءت التعازيم والتعاويذ التى يستطاع بها أن يسيطر الإنسان على ثروات ضخمة بل إن الملائكة سخرت أحيانا كثيرة لإيصال الثراء إلى الفقير.. واتخذت آلات السحر وسيلة آلاف للوصول إلى الكنوز وسبلا للفوز بالثراء المادى(١٢).

ويحكم جميع الشخوص فى سلوكهم وتحقيق حلمهم دستور الشعب الذى يجازى الخير بالخير والشر بالشر والذى يدفع بالقاص إلى تصفية حساب شخصياته فى النهاية حرصا على تحقيق ميزان العدل كاملا وفى الحال.. فالشعب مهما آمن بالجنة والجحيم لا تسمح له طبيته الساذجة بهذا الانتظار.. لهذا فهو ينتظر الجزاء العاجل الذى لا حياد عنه.

ولا يرتبط الحدث فى الحكاية الشعبية بمكان أو زمان، فالمكان دوما بعيد وغريب عن عالم القاص وواقعه وإن اكتسب الكثير من ملامحه، والزمان فى معظم الأحيان «هو سالف العصر والأوان».. زمن ذو بعد أحادى، فالحكاية الشعبية تصور شخوصا مسنة وأخرى صغيرة، لكنها لا تصور أناسا يعيشون فى الزمن، بمعنى أنهم يهرمون، ويعيشون الماضى والمستقبل، بل هم يعيشون حاضرهم فقط.

وتستعين الحكاية الشعبية بالرمز لتحقيق هدفها الذى يتركز غالبا فى الدرس الأخلاقى الذى يحققه القانون الشعبى والذى يجعل من أحداثها عبرة لمن اعتبر، ولو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر. والرمز فى الحكاية الشعبية متنوع فهو قد يكون من الحيوانات، التى تختلف دلالتها حسب طباعها والدور الذى تقوم به بالنسبة للبطل.. فمرة يظهر بوصفه حيوانا روحانيا، ومرة أخرى يكون عدوا للإنسان، كأن يكون أفعى شريرة أو تنينا أو دودة شجرة الزيزفون، أو تجسيدا للشر بصفة عامة، وفى ظروف أخرى يظهر الحيوان بوصفه مساعدا للإنسان.

---

(١٢) الف ليلة وليلة: مرجع سبق ذكره، ص٩٣.

هناك أيضا رمز المحرمات أو التابو، والذى لا يحق للبطل أن يقترب منه، وهو كما تقول نبيلة ابراهيم عن هذا البطل «رمز آخر للإنسان الذى لابد من أن يعيش مطمئنا بحياته الواقعية تاركاً الغوص فى العالم المجهول، يود أن يكتشف كل شىء حتى المحظور عليه اكتشافه، إن مثل هذا الإنسان لن يكتشف فى النهاية سوى ظلام مروع، ومصيره أن يتخبط فى حياته فلا هو يصل إلى اكتشاف المجهول، ولا هو يعيش راضيا بحياته بعد أن رفضها» فالأشياء المحرمة هنا هى رمز لهذا المجهول الذى يحاول الإنسان دوما السعى وراء اكتشافه.

ومن رموز الحكاية أيضا الكلمة الطيبة، التى تجسدها المرأة الجميلة التى يمكنها أن تحيل الشر إلى خير «فمن الصور المألوفة فى الحكاية الفتاة الجميلة الطيبة، التى بوسعها أن تحول الممسوخ فى صورة حيوان إلى رجل جميل تتزوج به، وذلك عن طريق الكلمة الطيبة، أو المعاملة الحسنة» .

وتخضع الحبكة فى الحكايات الشعبية لعدد من القواعد شبه الثابتة، كقاعدة البداية ذات الاستهلال، والنهاية ذات الصبغة الختامية والعبرة الأخلاقية، وقاعدة التضاد، والتى تعمق من الدرس الأخلاقى بما تخلقه من مقارنة فى حياة الأبطال الخيرين وانتقالهم من البؤس إلى السعادة، والعمل من جهة أخرى على إظهار ميزات الأبطال. فوجود أخ أحمق أو أخت حاسدة، يفشلان فيما يسند إليهما من مهام ينجح فيها البطل، يؤكد على ميزات البطل، ومن هنا تمتلىء الحكايات الشعبية بالمواقف والشخصيات والعلاقات التى تحقق هذا التضاد.

وهناك أيضا قاعدة التأكيد بالتكرار لحفلة ما أو موقف ما، من خلال الاستخدام الرمزى للعدد ثلاثة، «إذ يتحتم على الإنسان أن يكرر المحاولة ثلاث مرات، وأن يختار من بين ثلاثة اختيارات، طريق السلامة، وطريق الندامة، وطريق اللى يروح ما يرجعش، وأن يكون البطل أخا صغيرا لثلاثة إخوة، وينجح فى ثالث محاولة بعد أن يفشل الأخوان الأكبر منه، وتفسر نبيلة ابراهيم العدد ثلاثة بأنه يعطى للحكاية

الشعبية سرها، لأن «العدد واحد يدل على الشيء الذى لم يتطور بعد، والعدد اثنين الذى يساوى العدد واحد مزدوجا، يرمز إلى التضاد، والنور والظلم، والسماءوالأرض، والليل والنهار، لكنه لا يدل على النهاية والاكتمال. أما العدد ثلاثة فهو يعطى للشكل سحره واكتماله.. فتميز البداية والوسط والنهاية، والماضى والحاضر والمستقبل»(١٣)، والحكاية الخرافية ـ الشعبية ـ على ذلك لا تشعر بكمال التجربة إذا ما جربت مرتين، بل لابد من أن تجرب ثلاث مرات تكون الثالثة هى الحاسمة والناجحة.

ثانيا: عالم الحكاية الشعبية:

وعالم الحكاية الشعبية هو عالم خاص بها، لا يحدده مكان ولا زمان، ولا يخضع للقوانين التى تحدد عالم الواقع، وهو كما يقول صفوت كمال «عالم يفيض بالخيال، عالم الزمان فيه زمان مطلق بلا حدود، وعالم المكان فيه بلا تحديد، حتى وإن اصطنع راوى الحكاية أسماء بلدان، ووصف أماكن ومعالم جغرافية، فهى حكايات تروى مما كان فى سالف العصر والأوان.. وفى هذا العالم يلتقى عالم الإنسان، مع عالم الجان، وعالم البر مع عالم البحر، وعالم الأساطير مع عالم الأحداث الواقعية.. عالم خيال الإنسان بما يتضمنه هذا الخيال من معارف موروثة، وخبرات مكتسبة، وتصورات ذهنية فنية. لذلك فان عالم الحكاية الشعبية يتأثر إلى حد كبير بالبيئة التى يدركها القاص فالعقبات التى يقص عنها القاص إما بيئة سمع عنها ووصلت إليه معلومات عنها، فهذه البيئات تحققت بشىء من الحياة فى الليالى وعاشت مصطبغة ببيئة القاص،.. أما إذا كانت البيئة من خيال القاص ولم يسمع عنها إلا ما قد أثار تخيلها فى نفسه، كبيئة الجن وأهل البلد، فإن هذه البيئات إسلامية صرفة، تتطبع ببيئة القاص، ويمتاز عالم الحكاية الشعبية كما تصفه ليالى

(١٣) نبيلة ابراهيم: قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقية (بيروتدار العودة ـ ١٩٧٤) ص٣٩.

ألف ليلة.وليلة باهتمامه بتلك الطبقة التى لم يؤثر عليها تتابع العصور والأزمة وأنظمة الحكم المختلفة بشكل كبير، بل إن الحال السياسية والاجتماعية للدولة قد أوجبت على هذه الطبقة نوعا من الحياة لم يكن قابلا للتغير الهام على الأقل فى سرعة أو يسر.. وهى طبقة الموسرين والتجار، والتى لم تمسها كما تقول سهير القلماوى، المدنية الإسلامية بكثير من التغيير، إلا فى عصور حديثة لا تصل إليها حياة الناس فى هذا الكتاب. وقد دفع الثبات النسبى لهذه الطبقة لعدم الاهتمام بانتساب الحكاية إلى عصر معين فهى فى الأغلب والأعم قد حدثت فى سالف العصر والأوان، وكأن هذا العالم هو محور عالم الليالى.

ونحن نرى أن الاهتمام بهذه الطبقة كان ينبع من كونها عصب المجتمع، فهى الطبقة التى تتوسط المجتمع بطبقتيه الحاكمة والدنيا، فالحديث فيها كان يمثل حلم الطبقة الدنيا التى تضطر لإقرار هذه الطبقة كنموذج أعلى لتوزيع الثروة، وحياتهم الخاصة قريبة من تصورهم وإدراكهم. والحديث عن هذه الطبقة لأفرادها كان يمثل متعة يدركها الإنسان منهم عندما ينصب الحديث على أقرانه، بمعنى أنه وإن كان التجار فى حياتهم يتسامرون بالسماع من القاص لمثل هذه الحكايات، ففى رأيى أنه كان يروقهم لو سمعوا عن تجار من طبقاتهم، لذلك اهتمت الليالى على سبيل المثال بتصوير حياة هذه الطبقة الخاصة والعامة فى سيرتهم وأعمالهم وكأنما كانوا يعيشون على مسرح عام تستثير حوادثهم الخاصة عواطف الجمهور إن سخطا أو رضا.

كما شكلت الحياة فى الأسواق جزءاً كبيراً من عالم الليالى، حيث تختلط فئات كثيرة من الشعب.ففى الأسواق تظهر «طبقات الحكام، وطبقة الصناع، وطبقة صغار العمال» . والذين اضطلعوا ببطولة قصص الليالى، بجانب الشطار، والعياق.. وعن كل هؤلاء حكت الليالى. «حكت عن اللصوص، الأبطال، ثم عن الحكام والأمراء، ثم عن الصناع، والطبقة البرجوازية، ثم عن التجار والعبيد. وقد كان هذا كما يقول

ديرلاين أحد أسباب «موافقة هذه الحكايات هوى جميع طبقات هذه الدولة الكبيرة[١٤].

كما ظهر فى الحكايات الشعبية عالم القصور أو عالم الملوك. لكن ظهوره لم يكن إلا بشكل هامشى أو فى إحداث الأطر التى تضم عدداً من الحكايات، وغالباً ما يظهر الملك فى الحكاية الشعبية آية فى العدل والسهر على مصالح الرعية.. وهاتان الصفتان هما أقصى ما يمدح به القاص الملك بعد المبالغة فى وصف سلطانه، أما العدل فلم يوح إلى القاص كثيرا من الحوادث، أما السهر على الرعية فقد أوحى إليه تلك الصورة التى فتنته من تنقل الرشيد وحاشيته بين الرعية متخفيا، يحسن إلى فقيرهم ويساعد مكروبهم.. هذا هو عالم الحكاية الشعبية، والذى يشكل بنية خاصة فى تكوينات الحكايات الشعبية.

ثالثا: الشخصيات فى الحكاية الشعبية:

لما كان الصراع فى الحكاية الشعبية لا يعدو أن يكون صراعا ملحميا كما يقول فائق مصطفى «يقوم أساساً على المفارقة الحدية بين طرفى الصراع، إذ يكون أحدهما خيراً مطلقا والآخر شراً مطلقاً»[١٥] لذلك يمكن القول بأن للحكاية الشعبية أنماطاً لا شخصيات.. فالنمط دراميا هو ما يعكس صفة ثابتة يمتاز بها، ولا تتغير أو تتبدل طول ذكرها. يؤكد ذلك أن أنماط الشخصيات فى الحكايات الشعبية تعيش وكأنها بلا دافع داخلى وبلا عالم يحيط بها، وان خضعت لتأثير البنية الاجتماعية المحيطة بها، فإنهم يتعاملون معها بوصفها محورا للحدث وأفعاله حسب تقاليدها ونظم السلوك بها فقط، وتجىء أنماط الحكايات الشعبية فى إطار مثالى مجرد.. وفى صورة واحدة جامدة لا تكاد تتغير من أول الحكاية حتى آخرها.. إما خير مطلق، وإما شر مطلق.. دون اشتمال الخير على شىء من الشر، أو اشتمال الشر على شىء من الخير.

---

(١٤) الحكاية الخرافية: مرجع سبق ذكره. ص١٩٤.

(١٥) اثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٦٧.

لذلك فنحن نرى أن شخوص الحكاية الشعبية يمكن تقسيمها إلى نمطين أساسيين: الشخوص الخيرة والشخوص الشريرة.. أما الشخوص الخيرة فيندرج خلالها الأبطال والمساعدون لهم، أما الأشرار، فهم من يقفون ضد الأبطال ويقيمون العقبات أمام تحقيق رغباتهم.

والأبطال فى الحكاية الشعبية هم غالبا من عامة الشعب، من بين أفراد طبقته الفقيرة، أو من طبقة التجار وفى النادر من طبقة الملوك والأمراء.. وتصور لنا الحكايات الشعبية من هؤلاء الأبطال فئتين: أولئك الذين يرتبطون بأصول وأنساب بطبقات لها شأنها كطبقات التجار، والملوك والأمراء وفئة الذين يحاولون اقتحام الطبقات العليا. وهم من أدنى الطبقات من الحرفيين والصعاليك والشحاذين، وإن اختلفوا فى الانتماء الطبقى، إلا أنهم يشتركون غالبا فى صفة واحدة، هى امتلاكهم لقدرات ذاتية، وأحلام تدور حول توزيع الثروة، يسعون لتحقيقها، ومن هنا تتحدد نوعية الصراع الدرامى فى الحكاية الشعبية، فالبطل فى الحكاية الشعبية لا يقف فى صراعه ضد قوى غيبية بقدر ما هو صراع من أجل الكشف عن قدرات كامنة ومحاولة تحقيقها فى الواقع.. ويعبر الموقف الدرامى لبطل الحكاية الشعبية عن الموقف الدرامى العام الذى يعيشه الإنسان العربى كما يصفه صفوت كمال فى أنه: «يتحدد فى ممارسة الإنسان لإرادته بفاعلية نشيطة حرة فى محاولة للكشف عن قدراته الذاتية وتأكيد وجوده الإنسانى.. فمحاولة الإنسان الأساسية هى الخروج من إطار ما هو مفروض عليه إلى إطار ما يريد تحقيقه، أو تغييره من أنماط تقاليده، والعرف السائد فى مجتمعه، مما يغاير رغباته وتطلعاته. فهو صراع من أجل التغير الاجتماعى لا من أجل الخروج مما هو قدره، فالإيمان بالقضاء والقدر هو مقولة أساسية فى الفكر العربى والإسلامى بخاصة.

والوضع الذى يجسد شخوص الحكايات ويدفعهم لتغييره هو وضع توزيع الثروة،

والتى يحرم منها المخلصون الخيرون، لكن دستور الشعب الذى يعطى لكل ذى حق حقه، وعاجلا فى الدنيا كما يسعى الخيال الجمعى الشعبى فى الحكايات الشعبية، أن يعوض أبطال الحكايات ومتلقيها عن هذا الهم وأن يعيد توزيع الثروات، من خلال سلسلة من الأحداث الغريبة والعجيبة التى يغلب عليها طابع الميلودراما ذات المصادفات التى تخرج عن منطق الواقع، لكنها تخضع بالضرورة لمقولة المقدر والمقسوم والقضاء، ذلك القدر والقضاء الذى دوما يكون عادلا، لذلك فإن مفهوم البطولة فى بعض الحكايات الشعبية يأخذ شكلا وبعدا جديدا وهو القدرة على التحمل حيث نجد الصبر وانتظار الفرج، وما سيأتى به الزمن من أحداث، هى العناصر الأساسية فى تغير موقف الإنسان إزاء ما يواجهه من أزمات أو مآزق.. فقدرة التحمل والانتظار هى أساس الواقع الدرامى لمثل تلك الشخوص فى مثل تلك الحكايات.

وهذه المواقف لا تمثل استسلام البطل وسلبيته، بقدر ما تمثل قناعتهم وإيمانهم بعدالة النهاية التى يستحقونها، وأنهم سوف ينالون فى النهاية ما يستحقونه، وهذه النهاية هى ما تسعى الحكاية الشعبية لتحقيقها بذلك الكم الهائل من الأحداث العجيبة والغريبة، المليئة بالمصادفات، وخوارق الأفعال، لتحقيق دستور الشعب، والذى يؤكده القاص فى عالم الحكاية.. ذلك العالم الذى يقوم فيه البطل بمجموعة من الأعمال حددها ألكسندر كراب بثلاثة أعمال فى الغالب الأعم، وهى: «رحلات الاستطلاع والمغامرات.. وهو يسعى لشىء مادى ملموس ونوبات الحراسة والتى يؤديها البطل وهى نادرة وتكثر فى حكايات الجان، والأعمال التى ترتبط بمخاطر الاعداد حيث يمر البطل باختبارات محددة».

وبطل الحكاية الشعبية والذى قد يدفعه عشقه لأميرة، أو رسالة أو مهمة يكلف بها تكون مكافأته عليها حصوله على كنز أو الزواج من أميرة، أو استرداد ثروته وجاهه الضائع أو هربه سعيا إلى الأمان من ظلم وقع عليه.. وهى فى رأيى أغلب الدوافع التى تكمن وراء فعل البطل، والذى لا يمكن أن ينجح فيه دون المساعدة

التى تقدمها له الشخوص من أصحاب الخوارق.. والبطل لا يحصل على رعاية هؤلاء بغير وجه حق، ذلك أنه يكسب صداقتهم بعمل طيب يبديه أو باحسان يقدمه.

وهذه الشخوص المساعدة ـ الخيرة ـ قد تكون فى صورة بعض الحيوانات ذات القدرات الخارقة، أو من الجان المؤمن الذى يسخر لخدمة البطل الخير، وفى بعض الحكايات نجد أن الحيوانات المسخرة لخدمة البطل، إنما هى نفسها، إنسان مسخوط بفعل السحر أو بفعل قوة شريرة.. وأحيانا ما تؤدى الجمادات ذلك الدور المنوط بالحيوان الخادم، فتطلب شجرة إلى البطل أن يسقط عنها ثمارها، فإذا فعل كافأته على صنيعه.. أو قد يحصل البطل على شىء عجيب ييسر له أداء عمله، كحصان سحرى، أو سيف، أو آلة موسيقية..

وهناك أيضا أصحاب الخوارق الدينية كما نرى فى حكايات ألف ليلة وما يدور حول الخضر، فهو يمثل دورا هاما فى إنقاذ المؤمنين.. وأكثر هؤلاء يستعينون بالدعاء أو الإقسام فاذا كل شىء قد ذلل وإذا هم قادرون على مالا يقدر عليه.

أما الشخوص الشريرة فى الحكايات الشعبية فهى تأتى مثالا للشر فى كل أوصافه حتى فى أوصافه الجسمية التى تكون جزءا لا ينفصل عن شره وهى غالبا ما تكون من الجن الشريرة التى تستدعى ضد البطل ما يمكن أن تحتكم عليه من قوى العالم الأرضى، والعفاريت والسعلاه، والسحرة الذين يلجأون لكل وسائل السحر لإثباط همة البطل عن تحقيق هدفه.

وتلعب المرأة كشخص من شخوص الحكايات الشعبية دوراً هاماً كساحرة أو مصدرا للشر، بجانب الدور الذى يمكن أن تلعبه كرمز أو مصدر للخير.. فتتعدد صورة المرأة فى الحكاية الشعبية، فهى الملكة أو الأميرة الجميلة، وهى أيضا المرأة العجوز التى تقرب بين المحبين والتى تحتال على لقائهما.. ولكنها الشمطاء الخبيثة الساحرة التى تجسم الشر ولا تستريح إلا بتدبير المكائد مثل «شواهى أم الدواهى».

رابعا: رواية الحكاية الشعبية:

فى حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال فى ألف ليلة ذكر لوصف قاص أو راو للحكاية الشعبية، وهو شيخ صبح الوجه فاضل «كل يوم يجلس على كرسى ويحدث حكايات وأخبارا وأسماء ملاحا، لم يسمع أحد مثلها»(١٦). وفى حديثه عن رواية القصص العامة. ذكر وليم لين عند حديثه عن طبقة العنانرة المتخصصين فى رواية سيرة عنترة بن شداد أنهم «كانوا يقصون قصص ألف ليلة وليلة»(١٧). ومن هذه الإشارات البسيطة يمكن الاستدلال على مدى شعبية رواية الحكاية الشعبية، ومكانتها التى احتلتها لدى الجماعة الشعبية، فظهر القصاص فى الأسواق العامة، والقاص تتوافد عليه الجماهير مبكرة حتى يمكن أن تجد لها موضعا كما يقول أحد شخوص ألف ليلة «أجرى حتى أجد موضعا قريبا منه وأخاف أن لا أحصل لى موضعا من كثرة الخلق».

وكان القاص فى هذه المجالس يعتلى منصة أو كرسياً والناس من حوله يسمعون ويتابعون، هذا ما كان من رواة الليالى.. أما الحكاية الشعبية فقد عرفها الشعب من خلال روايتها من غير المحترفين، فى الحقول، وأماكن العمل، وفى المنازل، كما أورد فتوح أحمد فرج فى بحثه الميدانى عن القصص الشعبى فى الدقهلية. نماذج من أماكن رواية الحكاية الشعبية فيقول: «يروى القصص الشعبى وفقا لظروف ومناسبات متعددة فى البيئة الزراعية، فى أعمال المقاومة اليدوية لدودة القطن، حيث يستلزم العمل ضرورة انحناء الأطفال طيلة النهار تحت شمس الصيف المحرقة يجد الأطفال ـ الصغار منهم والكبار ـ متنفساً لهم فى قص الحكايات، أو التغنى بالأغانى الشعبية، لعلها تخفف عنهم•قسوة العمل»، وفى غير العمل فقد وجد أيضا أن الفلاحين، مازالوا مغرمين برواية الحكايات الشعبية فى الأمسيات الهادئة التى يجلسون

(١٦) الف ليلة وليلة: المجلد الثالث: (القاهرة ـ مكتبة محمد على صبيح ـ بدون) ص٢٧٢.

(١٧) المصريون المحدثون: مرجع سبق ذكره، ص٣٥١.

فيها حول المدفأة، أو فى الحقول، عندما يتركون المياه تنساب وسط الحقول بالليل وهو أنسب أوقات الرى»[١٨]. وهذا كله ينصب على الحكاية الشعبية النثرية. ذلك أن هناك نوعا آخر من الحكايات الشعبية يصاغ فى قالب الموال ويؤدى غناء وليس هذا الفصل مجال دراسته.

كما يحتل المنزل أيضا كمكان لرواية الحكاية الشعبية، جانباً هاماً فى توارث الحكاية وتواترها.. فمن منا لم يستمع إلى جدته أو مربيته فى طفولته، وهى تحكى له عن الشاطر حسن أو بعض الحكايات الخرافية عن الغيلان والجان، إما بقصد التسلية أو الترهيب، أو التأديب.

وراوى الحكاية الشعبية هو صاحب الرؤية الإبداعية التى تصل للمتلقى زمن الحكاية، فهو وإن كان يقدم صيغة لما يحفظه عن السلف أو مما يعرفه من معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها موروثة من قديم الزمان، ويقوم بدور الوسيط فى نقلها، فهو فى رأيى وسيط فعال له القدرة فى معظم الأحيان على إخضاع عناصر الحكايات للمتغيرات الثقافية والاجتماعية التى يمر بها مجتمع الراوى. وعلى قَدْرِ وعى الراوى بهذه المتغيرات على قدر ما يكون الدرس المستفاد من الحكايات الشعبية التى تملك بجانب قدرتها على التسلية القدرة على التثقيف والنقد الاجتماعى.. فالقصة ذات الطابع الاجتماعى كما يقول محمود تيمور «تتيح لنا أن نتأمل فى صحائف من حياتنا، تسخر من غباوة الغبى، وتضحك من جهالة الجاهل، وتتحرر من مزالق الرذيلة»[١٩]. وحتى يحقق القاص هذه الرسالة فانه «يضفى على القصة خيالا ممزوجا بحوادث من الواقع ممتعة»، وإن صدق هذا على القصاص الفنى، فإنه يصدق أيضا على راوى القصة الشعبية، الذى يحاول أن يجذب إليه «المتلقى من

---

(١٨) فتوح احمد فرج: القصص الشعبى فى الدقهلية (القاهرة ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ ١٩٧٥) ص١٢.

(١٩) محمود تيمور: دراسات فى القصة والمسرح (القاهرة ـ المطبعة النموذجية ـ بدون) ص٢٠٨.

خلال نمط الاستطراد والانتقال من حدث إلى حدث من خلال الخط الدرامى الذى يربط الأحداث بعضها ببعض دون افتعال أو اعتماد على صفة مميزة، وعندما يتحقق اللقاء بين المتلقى والراوى تبدأ شخصية المبدع الراوى فى الخروج بالنص الشعبى من إطار النص المنقول إلى النص المروى حيث يكون أسلوب الأداء هو الركيزة الأساسية فى إعطاء النص المروى قيمة فنية فى أدائه الشفاهى.. بجانب قيمته الفنية كنص أدبى يخاطب فكر ووجدان متلقيه أو مستقبليه أو سامعيه»[٢٠]. ويعقب صفوت كمال على هذه القضية بأنها أحد أسباب تغير البناء الفنى لبعض الحكايات حينما تنتقل شفاهة من راواية إلى راوية آخر.

وفى رأيى أن رواية الحكاية الشعبية لابد وأن ترتبط ببعض الممارسات الخاصة التى تهيأ لها ذهن ونفسية المتلقى لتحقق التأثير المطلوب منها. ومن أهم هذه الممارسات، اختيار مناسبة القص كالمساء مثلا، وعندما يجتمع عدد من المتلقين فى حاجة لتمضية أوقات الفراغ بدرس مستفيد، وصلاحية الراوى لأن يصدقه المتلقى.. فالحكاية بما تحمله من خرافات وعجائب لابد لها من موصل جيد قادر على الإقناع.

لهذا نرى أن معظم رواة الحكاية الشعبية من كبار السن والجَدّة والجَدّ فى المنزل والذين لا يتركون أى فرصة لأى شك فيما يقولونه، أو من كبار رجال القوم، أو من الرجال أصحاب العلم والمعرفة الشعبية الواسعة، أما بالنسبة للمتلقى فيجب عليه احترام هذه الجلسة واحترام ما يقال، وفى رأيى أن هذه الجلسة يسودها قانون كذلك الذى يسود الفعل الدرامى، وهو الاتفاق الضمنى على أن هذه الحكايات لا تروى كتاريخ أو حقائق علمية معينة، لكنها تروى من أجل الدرس الذى يكمن خلف عناصرها، ويحدد هذا القانون بدء الراوى سيرته بقوله «كان ياما كان.. فى سالف

(٢٠) الحكايات الشعبية الكويتية: مرجع سبق ذكره، ص ١٨٤.

العصر والأوان» ، فى زمن لم يدركه أحد وهى أحد المبادىء الهامة فى بدء الحديث لفرض قانون الإرجاء المؤقت للشك، فالتغريب فى الزمن هنا يعطى الجميع الفرصة لتخيل ما قد يحدث طالما أنه بعيد عن الواقع الملموس ويخاطب الخيال المتعطش للتنشيط.

وفى ختام الحديث عندما يورد الراوى عبارته «وفى ذلك عبرة لمن اعتبر» فهو يحدد الهدف من القصص ليس تصديق ما يقال، ولكن للعبرة الكامنة فى الأحداث التى لا تتعدى كونها وسيلة لإيصال هذه العبرة التى يتعظ بها المتلقى.

درامية الموال القصصى

الموال القصصى هو واحد من أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، والذى يعتمد على الكلمة واللحن، ويقع من حيث طريقة الأداء والشكل «كموال» كعنصر من عناصر الأغنية الشعبية. وقد اكتسب الموال شعبية كفن من فنون الغناء الشعبى، بمقدرته على التعبير عن هذا الشعب. «فالموال المصرى كعمل جماعى، إن عبر عن شيء فإنما يعبر عن الشعب المصرى، تفكيره. وحياته ومفاهيمه. ويعتبره شوقى عبد الحكيم «فلسفة وإيديولوجيا الناى، فهو يحدد ويرسم ويعكس وجهات نظرهم للحياة والناس والمشاكل والتاريخ والحب والاقتصاد»[1].

ومن حيث المضمون والبناء للأحداث، فهو ينتمى إلى الحكاية الشعبية التى تعتمد على سرد حدث رئيسى متسلسل فى تعاقب زمنى، له بداية ووسط ونهاية، بهدف التأكيد على قيمة ما وإعطاء عبرة لمن يعتبر. ودرس أخلاقى اجتماعى فى أغلب الأحيان. وهذا ما نستخلصه من موال حسن ونعيمة مثلا، حيث يختم الشاعر مواله أو حكايته بحكمة يوجز فيها القصد من الموال أو جوهره فيقول:

«وأوصيك يا غريب ما تحب برة عن بلدك

تموت غريب المنازل وتحزن عليك بلدك

وقليل يا غريب إن الخبر وصلوه بلدك

أو فى موال أدهم الشرقاوى حيث يحاول الشاعر أن يؤكد على ضرورة الاهتمام بما فى هذه المواويل من عبر وضرورة الأخذ بها وتكرارها.. من خلال سؤاله عمن يتلو معنى الكلام.

(١) شوقى عبد الحكيم: أدب الفلاحين (القاهرة: الكتاب العربى، بدون) ص١٥.

«منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه»[٢].

الحبكة: والموال القصصى فى عمومه يعنى بحكاية قصة أو حكاية تختلف فى طولها من قصة لأخرى، بل قد تختلف القصة فى طولها حسب مكان وظروف روايتها. وعلى سبيل المثال موال الطير الذى ذكر أحمد مرسى فى كتابه مثالين له يقع الأول فى ٩٦ بيتا والثانى، فى ٣٠ بيتاً. وفى نفس الكتاب نجد موالا آخر بعنوان مواويل مقبولة يقع فى ٥٤٠ بيتا.

وإن اختلف طول الموال فان الحدث الأساسى فيه لا يتغير بل قد تتغير بعض الأحداث الفرعية، أو قد يكون الاختلاف ناتجا عن تدخل الراوى تبعا لظرف اجتماعى أو تبعا لرغبة السامعين، ولاختلاف شكل وأسلوب الأداء، كما فى النموذجين اللذين أوردهما أحمد مرسى عن «شفيقة ومتولى». الأول، يؤدى من خلال مطرب ومؤدين يشاركونه فى ترديد مقطع ثابت. والثانى يؤديه مطرب فرد، وهذه الأبيات تدور أساسا حول سلسلة الأحداث التى تشكل الحدث الأساسى والذى يكون غالبا واقعة درامية مفردة، تواجه فيها وبسببها الشخصيات بعضها البعض، فتتقارب وتتناقض بما ينتج فى النهاية الأثر الدرامى المطلوب.

ويمتاز الموقف الدرامى فى الموال ببساطته، وقلة عدد شخصياته أو أحداثه، وعدم اهتمامه بتفاصيل الزمان والمكان والشخصيات.. ويرجع ذلك فى رأى أحمد مرسى إلى اعتماد الفنون القصصية الشعبية عامة على نمطية الجو القصصى.. فعندما يذكر مثلا وجود أدهم فى السجن، أو متولى فى معسكر للجيش، فهو لا يدخل فى بنيته الفنية أى خصوصية للسجن أو معسكر الجيش مستثيرا فى نفس كل فرد من المتلقين تصوره لهذا أو ذاك.

أيضا لا يهتم الموال بالتركيز على الدوافع التى تملى على الشخصيات سلوكها،

---

(٢) أحمد على موسى: الأغنية الشعبية ـ مدخل إلى دراستها (القاهرة ـ دار المعارف، ١٩٨٣). ص٣٤٥

بل يعتمد على توقع جمهور المتلقين الذين يعد الحدث بالنسبة لهم واقعة اجتماعية نمطية، يمكن أن تحدث وأن تتكرر. وهذه الواقعة الاجتماعية فعل تستنكره الجماعة تماما أو قد تستحسنه تماما، طبقا لطبيعة العادات والأعراف والمعتقدات الاجتماعية.

والموضوع الذى يغلب على هذه القصص هو الموضوع الأخلاقى غالبا. لذلك فنحن نرى أن الموال القصصى يندرج تحت نماذج الحكايات الشعبية الأخلاقية، والتى تهتم بتصوير قيم وأعراف ومعتقدات الجماعة الأخلاقية، لذلك نجد أن معظم هذه المواويل تدور حول مواقف غرامية تؤكد على قيم الشرف والشهامة وصون العرض **«حسن ونعيمة»** أو على قيم أخلاقية عن ضرورة الوفاء **«موال الطير»**، أو صون العرض والشرف (حسن ونعيمة) أو الاستشهاد فى مقابل الحق **«ياسين وبهية»**، ونادرا ما تدور حول مفهوم البطولة كما فى موال أدهم الشرقاوى، وان كان من رأيى أن أدهم الشرقاوى لا تنطبق عليه تماما صفات البطل الشعبى من حيث الشهامة والنجدة.. بل هو أقرب إلى الشطار والعياق بالمفهوم الشعبى.. فهو قاتل - حتى وإن كان سبب القتل الثأر لعمه، وهو طريد، قاطع طريق.. أما شعبيته فهى تنحصر فى سخريته من الحكومة متمثلة فى مأمور المركز الذى استطاع أن يحتال عليه أكثر من مرة، وقد يكون ذلك متنفسا للشعب الذى كان يرزح تحت وطأة الاستعمار والحكومة الموالية للاستعمار زمن رواية هذا الموال، ومن جهة أخرى لقدرة أدهم على التنكر فى زى نساء مرة وفى زى خواجة مرة، وله القدرة على نفس الألاعيب التى كانت لأبطال السيرة الشعبية.

ويخضع الموال القصصى الشعبى لنفس تلك القوانين التى تخضع لها الحكاية الشعبية والتى صنفها الباحث النمساى أولريك.. فالموال القصصى لا يبدأ الحدث فيه فجاءة أو ينتهى فجاءة، فالقصة تبدأ عادة بداية هادئة بحكمة أو بتساؤل عام يلقيه الراوى أو المغنى الشعبى يمهد به لأحداث القصة.. ففى موال الطير مثلا يبدأ الموال بتساؤل يطرحه المغنى يقول:

«يا زارع الود هو الود شجرة فل

ولا سواقى الوداد نزحت وماءها قل»

وأيضا موال أدهم الشرقاوى يبدأ بتساؤل، عمن يسمع الكلام فيعنيه ويتلوه:

«منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه»

وقد يبدأ الموال بدعوة من المغنى للمتلقى لسماع «كلام مشهور ومعانى».. فيه من عجائب الحياة الشيء الكثير وهنا يحاول المغنى أن يوهم المتلقى ويؤهله نفسيا وذهنيا لسماع ما سوف يلقى عليه وهو من عجائب الحياة، كما فى مطلع موال مقبولة:

«يا عاشق الفن اسمع فن ومعانى

أنا ها أروى لك دور كلام مشهور ومعانى

ياما فيه عجايب جرت فى الحال ومعانى»

وقد يبدأ الموال بحكمة يلخص فيها المغنى ما سوف يحدث ويكون من مصير شخوص حكايته. كما فى موال حسن ونعيمة:

«لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى

لا كنت اطلع ولا أخط خط من دارى

وأرضى بقليله وأقول للقلب متدارى

دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى»

وقد يبدأ الموال بالسرد مباشرة للحكاية بتقديم الشخصيات، كما فى موال شفيقة ومتولى.. ومنها إلى الحديث الأساسى والذى يلى هذا المطلع أو عتبة الموال، أو فرشته كما يطلق عليها المغنى الشعبى.. وهى تعنى «القاعدة التى ينبنى عليها

الموال»[3]، ففى موال الطير وبعد التمهيد الذى يستغرق حوالى سبعة أبيات يبدأ المغنى فى سرد الحدث الأساسى:

«أصل الحكاية فرشت لطيرى شيشان الحرير والفل

عافر معايا من الزرد الرفيع وفك الرباط وحل

وطلعت أدور على طيرى نهار ما راح

وقلبى منى بلى لما امتلا جراح»

ويستمر تعاقب الأحداث وتسلسلها حتى تصل إلى نهايتها، ولا ينتهى الموال بنهاية الحدث الأساسى أو القصة «بالوصول إلى ذروة الحدث الأساسى» والذى عادة ما يكون كارثة لشخصية من الشخصيات الوفية، فغالبا ما ينتهى الموال بعد انتهاء القصة بإلقاء حكمة تكون ترديداً لنفس المقولة التى بدأ بها الموال، وكأن المغنى بهذا التكرار يؤكد على المعنى الذى يريد إيصاله للمتلقى، فينتهى موال الطير مثلا، بنفس الأبيات التى بدأ بها:

«يا تاجر الود هو الود شجرة فل

واللا سواقى الوادد نزحت وماءها قل»

ويلجأ الموال القصصى إلى الرمز المباشر، أحيانا، لإعطاء درسه الأخلاقى كما فى موال الطير، حيث يدور كله عن الحبيب الذى هاجر حبيبه بعد أن قدم له كل شىء، رامز لهذا الحبيب المهاجر بالطير.

وتكون الحبكة في الموال القصص من عدد من المشاهد (أو جزئيات الحدث التى يقدمها المغنى فى مشاهدة متعاقبة) يتخللها بعض الفقرات أو المواقف الغنائية. وفى المشاهد التى تكون عناصر الحدث الأساسى، لا يزيد عدد الشخوص بها عن اثنين فى كل مشهد، «واذا حدث وتضن المشهد شخصا ثالثا فإنه يظهر فى خلفية المشهد»[4].

(٣) أحمد مرسى: الأغنية الشعبية (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٠) ص٣٤.
(٤) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها: مرجع سبق ذكره ص٣٥٥.

ففى موال أدهم الشرقاوى مثلا يذهب أدهم متنكرا للقاء المأمور ويدور المشهد بين أدهم والمأمور:

«وقال يا مأمور لمْ غفرك وعساكرك

وهات منهم السلاح وبكرة يجيلك سلاح جديد

لم منهم السلاح حتى سلاح العمد لم خلو»

وعند البحث على أدهم يلتقى أيضا بالمأمور وجنوده والذين يمثلون لدى أدهم الحكومة جميعها، لكنها فى المشهد تأخذ شكل المأمور وحده:

وقال لهم: بتدورم على إيه يا حكومة

وقال المأمور بندور يا بنت على أدهم

قال لهم أنا أدهم واجبيه منين

دنالدهم سمعت انه يجمع من الرجال ألفين»

واذا كان هناك أكثر من شخص فانه يظهر فى الخلفية كما سبق أن ذكر، ففى موال حسن ونعيمة عندما يصف الراوى دخول حسن مع أخوات نعيمة (فى إحدى صور الموال) لا يكون لحسن دور فى هذا المشهد:

«نعيمة شافت حسن داخل مع اخوتها

كأن واحد ضربها عيار واخواتها

خايفة على الحب ومش قادرة على اخواتها

داروا كتاف الولد دغرى وشطوه مشط»

وتتعاقب هذه المشاهد فى الموال القصصى فى تسلسل زمنى لا يمكن له أن

يختل، وإلا انعكس ذلك على الأغنية ذاتها، والاستمتاع بها.. ولا يتم انتقال الراوى من مشهد إلى مشهد بشكل فجائى، وإنما تترابط المشاهد مع بعضها البعض كحلقات فى سلسلة واحدة.

ويعتمد المشهد فى الموال القصصى على الحوار الذى يدور بين شخوص الحكاية ويرويه المغنى على لسانه.. ويساعد وجود هذا الحوار على خدمة الجانبين «الغنائى والقصصى» فهو كما يقول أحمد مرسى: «فهو إما يزيد من تعميق الجانب الغنائى العاطفى، أو يساعد على دفع الحدث خطوات إلى الأمام».

ومن ناحية أخرى فإن وجود الحوار على لسان شخصيات الموال يساعد المغنى على تشخيص هذه الشخصيات والحديث بحديثها وتجسيد المعانى التى يرددها..

كما يذكر فتوح أحمد من الوسائل الفنية لأداء الأغنية الشعبية (الموال القصصى) من خلال ملاحظته المرئية على مؤدى السيرة فيقول: «كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بوسائل التمثيل للتأثير فى جمهوره، ومن ذلك تقليده للهجة الأجانب وأصواتهم فى أثناء سرده للقصة، فيقول بلهجة نوبية مقلدا العبد فى القصة:

«سيدى يقول لك، كلى الطعام دى، واهمدى الله على ما هداك من النعم»[٥].

والحوار يتم عادة باستخدام تعبير الشخص الثالث هو، حيث يقوم المؤدى (المغنى) بالحديث عنه، ففى سرده لمقابلة أدهم لصديقه:

«راح على الجبل وقال صباح الخير يا باشا

دنا جبتلك الفطور ونسيت أجيب العشا

قال أدهم يا خوفى يا حبيبى ليكون آخر عشا»

وعندما يتدخل المؤدى فى الحدث والقصة ويضع نفسه كطرف من أطرافها يكون الحوار هنا تعبير الشخص الأول المتكلم كما فى موال الطير على سبيل المثال:

(٥) القصص الشعبى فى الدقهلية: مرجع سبق ذكره، ص٢٠٠.

«إلا وهـــاتف قابلنى مـــن ورا بيقـــول

تكتم السر وإن قلته.. والله العظيم ما أقول

فســأل علــى الطير دا راح مدينة استنبــول

واحد وستين يوم وأدينى فى البلاد بألف

أنا قلت سيبونى لما أشوف اللى أنا عليه مشغول

الشخصيات:

وشخوص الموال القصصى هى شخوص نمطية مثل شخوص الحكاية الشعبية، ومعظمهم من الطبقة الدنيا فى المجتمع، فحسن مغنواتى جوال، وياسين مزارع بسيط لا يمتلك سوى ربع فدان اغتصب منه، وأدهم مسجون هارب يسعى للقصاص من قاتلى عمه، ومتولى فلاح فقير مجند.. وقد يقابل هؤلاء الأبطال فى صراعهم شخوصاً من نفس الطبقة أو يتصارعون مع من هم أكثر رفعة فى السلم الطبقى.. فياسين يتصارع مع الباشا الإقطاعى، وأدهم مع الحكومة الغاشمة، وحسن مع نظام اجتماعى وتقاليد بالية يمثلها أب غشوم قاسى القلب، وعمدة مرتش.

ولما كانت المعايير فى دنيا أبطال الموال القصصى مختلة، وهى التى تعكس بالضرورة انعكاس معايير دنيا وزمن الرواية، فإن البطل صاحب الحق دائما هو الأضعف ودائما هو المهزوم.. فحسن العاشق تهزمه التقاليد والخيانة، وياسين المطالب بأرضه والذى حاول الحفاظ على عرضه تقتله جنود الباشا، بمعنى أنه فى الموال القصصى دوما تنتصر قوى الشر إذا حاول الضعفاء مجابهتها.. لكن هذا لا يحدد بالضرورة انتصار قيمهم، فالشعب والدستور الشعبى لا يسمح أبدا بانتصار قيم الشر مهما كانت.. ففى موال حسن ونعيمة، ومع اغتيال حسن وانتصار الشر الممثل فى أهل نعيمة وحنا وحنين إلا أن القصاص يقع فى النهاية على الظالمين القاتلين.

«يا للى سمعت الحكاية والدور بالعشرة

شوف اللى قلبه سجد عمل إيه بالعشرة

لبسوا القضية وكان الختم بالعشرة

سنة ٤٩ فى شهر ٢ يوم عشرة

جلسة سريعة وفيها الحكم تأبيدة

العمدة والشيخ خدوا الاثنين تأبيده

أخوها وابن عمها خدوا الاثنين تأبيده»

ومتولى يقتل شفيقة انتقاما لعرضه.. ولأهمية قيمة العرض ينتهى الموال بحكم مخفف على متولى فالدافع للجرم هو الذى خفف عليه الحكم:

كان الجاضى اسمه حسن

راجل عنده فضل واحسان

أصل انت شريف وعملك شىء يعليك

ابدا ما فيش شىء عليك

غير ست أشهر إشاعة ليك»

نخلص من هذا أن الصراع فى الموال الشعبى وإن كان يدور بين طرفين يمثلان قوى الخير والشر، ينتصر الشر فى جولة قد تودى بحياة البطل، إلا أنه فى الغالب لا ينتصر الشر انتصارا مطلقا حسب مقتضى القانون الشعبى فى مجازاة الشر بالشر. وما مصرع البطل هنا إلا نوع من الإثارة الميلودرامية التى توظف من أجل التأكيد على هذا الجزاء. وكنوع من المقاومة والرفض الشعبى لقوى الشر ومعانيه.

أداء الموال القصصى:

يمتاز أداء الموال القصصى عن باقى أشكال الحكاية الشعبية باعتماده كلية على الغناء: ويعرف المؤدون له بالمغنين الشعبيين تمييزاً لهم عن طوائف «المداحين» والذين تدور روايتهم حول «مديح الأنبياء والأولياء، والتحدث بآثرهم ومناقبهم.. وفى العادة يفتتحون قصصهم ويختمونها بمدح «**طه الرسول**»[6].. وهم يترنمون بقصصهم مستعينين بالنقر على الدف وهو رق من جلد مشدود على إطار من خشب.. ليس فى جوانبه فتحات بها جلاجل أو صاجات، والغاية منه ضبط التوقيع وتمثيل المعانى فى الأداء.. والمنشدون، الذين ينشدوّن بقصائد لا تخرج فى موضوعها عن مدائح فى النبى وآل النبى أو نصائح تدور حول الوعظ بأحوال الدنيا وتقلباتها، وأحداث الأيام وتصرفاتها، والدعوة إلى الصبر على نوازل الدهر.. والرضا بالقضاء والقدر. وهم لا يغنون فى لحن مصنوع، ولا يستعينون فى أدائهم بأى آلة موسيقية، لكنهم يعتمدون فى فن التطريب على اللحن الممدود، وعلى الاستراحة الهادئة اللينة فى جواب النغم.

أما المغنى الشعبى فهو من يغنى على الأرغول أو بعض الآلات الموسيقية الأخرى.. والأرغول من الآلات الموسيقية المصرية القديمة.

ويندرج بناء الموال القصصى ما بين الغنائية والحكى أو القص، والمقصود بالغنائية هنا كما يعرفها أحمد مرسى: «هى الإبداع الشعبى الذى يركز على المشاعر سواء أكانت مشاعر فرد أو مشاعر جماعة، أكثر مما يركز على الحدث أو الأحداث التى تشكل فى مجموعها العمل الفنى.. والغنائية هى توقف الزمن لتستعصى اللحظة، فى ضوء الشعور المسيطر أو العاطفة التى قد تصبح منفصلة عن الزمان والحدث ذاته»

بمعنى أن المواقف التى تسيطر عليها الغنائية يقف فيها الحدث تماما وينطلق

---

(٦) محمد فهمى عبد اللطيف: ألوان من الفن الشعبى (القاهرة ـ وزارة الثقافة والارشاد ـ يونية ١٩٦٤) ص١٣.

المغنى خلالها لإثارة المتلقى والتركيز على مشاعره وعواطفه، وبذلك تكتسب هذه الفقرات أو المواقف قدرتها على جذب المتلقى وإثارته لما تثيره فى وجدانه من مشاعر وعواطف، وعلى أن تكون فى نفس الوقت ممهدة للحدث الأساسى وللجزئية التى ستليها من الحدث، ويتم التمهيد من خلال ما تثيره من توقعات للانعكاسات العاطفية التى يمليها الموقف والأحداث بشكل مباشر.. ومنها ينتقل المغنى إلى أجزاء الحدث الأساسى ليقصها غناء.

ولغلبة الأداء الغنائى على الموال القصصى، فانه كما يشير أحمد مرسى «يفقد جزءاً كبيرا من تأثيره إذا روى دون مصاحبة الموسيقى له. فالموسيقى عنصر أساسى وهام فى بنائه، تسهم فى التعبير عن المواقف المختلفة التى يحفل بها الموال. وتزيد من تأثيرها وافتعال المستمعين بها».

ومن أشهر المواويل الشعبية فى مصر موال **أدهم الشرقاوى**، **وحسن ونعيمة**، **وبهية وياسين**، وموال **شفيقة ومتولى**، وموال **الطير**، **وموال مقبولة**.. وقد استلهم المبدعون المصريون الكثير من حكايات هذه المواويل، فى إبداعات درامية ما بين فن المسرح وفن الإذاعة، والسينما، وفى المسرح قدم لنا المسرح المصرى، **شفيقة ومتولى**، **وحسن ونعيمة** لشوقى عبد الحكيم، **وأدهم الشرقاوى** لنبيل فاضل، **وياسين وبهية**، **ومنين أجيب ناس**، عن **حسن ونعيمة** لنجيب سرور.

نخلص من هذا أن الموال القصصى كشكل من أشكال التعبير الأدبى الشعبى، يقع بين الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية، وإن كان فى بنائه أقرب إلى الحكاية الشعبية من حيث الحبكة، والشخوص، والهدف، ويصدق عليه ما يصدق على الحكاية الشعبية وشخوصها.. من حيث الموضوع البسيط، والصراع الواضح ما بين الخير والشر، والشخصيات التى هى أقرب إلى النمط الثابت منها للشخصية بأبعادها.

مظاهر الفرجة الشعبية

لم تقتصر وسائل تزجية أوقات الفراغ لدى الإنسان المصرى، على سماع راوى السيرة الشعبية، أو المنشد والمغنى الشعبى، أو المحدّث والحكّاء.. بل عرف الشعب المصرى بجانب كل هذه الأشكال، بعضا من مظاهر الفرجة الشعبية، التى قدمها له أكثر من فرد واستطاعت بجانب ما حققته من إمتاع للإنسان المصرى، أن تعبر فى الوقت ذاته عن وجدان الشعب، وقضاياه وهمومه، بما حملته فى موضوعاتها من نقد لسلبيات الحياة اليومية، وللعلاقة ما بين أفراد الشعب وطبقاته، وبينهم وبين الحاكم الأجنبى.

جاءت هذه المظاهر محملة بالبذور الأولى لدرامية العرض التمثيلى الشعبى، أو الفرجة الشعبية، فان كانت الأسطورة والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى ـ وجميعها من فنون القول ـ قد حملت بين عناصرها الثقافية العديد من العناصر الدرامية كنص.. فإن مظاهر الفرجة الشعبية حملت هى الأخرى بذور الفرجة أو العرض الشعبى، لتكون الجانب المرئى من الدراما الشعبية، بغرض أن فن الدراما قول وفرجة.

وكان من أهم ما يميز هذه الفنون وكما سنعرف فيما بعد اعتمادها على تقنيات التقليد والمحاكاة، والارتجال النابع من غياب نص مدون فى معظم الأحيان، والخضوع لمقتضى الحال ومتطلبات المتلقى، وبحكم هذا الجدل الذى كان يقوم بين المؤدى والمتلقى، واعتمادها أيضا على التحاور بين أكثر من شخص يشاركون فى تقديم الحدث وهى أول الملامح الدرامية التى تميز هذه المظاهر، عن الأداء الفردى بالنسبة للسير الشعبية والحكاية الشعبية.

وقد تكون هذه الشخوص المتحاورة مصنوعة كالدمى والعرائس التى يحركها لاعبون ينطقون لها.. ويتم التقليد هنا بأسلوب غير مباشر عبر هذه العرائس التى تقلد البشر، أو شخوص بشرية تقلد أنماطا من البشر بشكل مباشر ومبالغ فيه لإثارة الضحك والفكاهة.

وعلى هذا يمكن تقسيم مظاهر الفرجة إلى قسمين أساسيين:

الأشكال التى تعتمد على التقليد والمحاكاة غير المباشرة، وهى، **خيال الظل، الأرجوز، صندوق الدنيا** تجاوزا.. وتلك الأشكال التى تعتمد على التقليد المباشر، وهى ما قدمته فرق المحبظين، وما يقدم من فصول مضحكة فى احتفالات السامر..

ونحن نخالف رأى على ابراهيم أبو زيد فى تعريفه هذه المظاهر، **بالمسرح الشعبى الدارج**، حيث يقول: «نرى لزاما علينا أن نتحدث عن المسرح الشعبى الدارج، لنرى ما فيه من ألوان مختلفة لصور التمثيل غير المباشر، ومن فنون اللهو الشعبية من قول أو فعل، مما يؤيد وجود مسرح شعبى فى بلادنا»[1]، وهو يتفق فى ذلك مع رشدى صالح الذى أطلق فى كتابه **المسرح العربى** على هذه المظاهر اصطلاح: «فنون التمثيل الدارجة»[2].. فإطلاق صفة المسرح على هذه المظاهر سواء أكان المقصود بلفظة المسرح مكان العرض، أو المسرح بمعنى فن الدراما، يعتبر مغالطة، وذلك لبعد هذه المظاهر عن الاكتمال الفنى فى تقنيات ووسائط العرض المسرحى المتعارف عليها، وافتقارها لكثير من العناصر الدرامية، كالحبكة المتطورة، والصراع الواضح الأطراف والتطور، وأخيرا لاتساع المصطلح الذى يطلقه على ابراهيم أبو زيد ليشمل العديد من المظاهر الشعبية التى لا تندرج بأى معيار تحت مفهوم الدراما أو التمثيل، كارباب المساخر الذين يندرج تحتهم كما يقول أبو زيد «طبقة الحواة الذين يستخدمون الثعابين فى ألعابهم، كما تضم ـ البهلوان ـ والقرداتى بتمثيلياته وقرده وجديه وحماره».

(١) على ابراهيم أبو زيد: تمثليات خيال الظل (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢) ص٢٩.

(٢) رشدى صالح: المسرح العربى (القاهرة: مطبوعات الجديد، ١٩٧٢) ص٢٩.

أما بالنسبة لإطلاق اصطلاح ممثل على مؤدى هذه المظاهر، كما يقول على الراعى: «يمثل الممثلون الشعبيون، ما بين حواة وقرداتية ومدربى حيوانات ولاعبى الأراجوز، وفنانى خيال الظل، والممثلين الشحاذين[٣]، والممثلين الجوالة». وفى رأيى أن ما يؤديه هؤلاء جميعا لا يتعدى أن يكون درجة من درجات التقليد والمحاكاة، قد تختلف من مظهر لآخر اختلافا فى الدرجة قربا أو بعدا من فن التشخيص أو التمثيل الذى يعتمد على التقمص والدخول فى خصائص الشخصية ذات الأبعاد الثلاثة، وأن هذه المظاهر لا تتعدى أن تكون مظاهر للفرجة الشعبية تستهدف التسلية والمتعة فى جانبها الأكبر، وتعتمد على التقليد والمحاكاة لأنه كما يقول عبد المحسن الخشاب: «الواقع أن ثمة فارقا كبيرا واضحا بين الممثل المقلد فى الكوميديا الشعبية، وبين الممثل فى أنواع الدراما الأخرى.. فالممثلون الشعبيون، كانوا مجرد مقلدين بسطاء يقومون بتقليد شخصيات هذه الطبقة البسيطة الساذجة فى إطار مقطوعات قصيرة»[٤]. وهم بهذا يختلفون عن الممثل بالمفهوم المعاصر، ذلك الممثل الذى يقول عنه كوكلان «الممثل خالق»[٥]. والذى اشترطت عليه سارة برنارد «أن يكون ذا ثقافة وتعليم عال..» وإذا بحثنا عن أولى صفات الممثل، انتبهنا إلى التعليم، وهو الذى يتدرج فى الأدوار، لا يثبت على نمط معين لا يغيره «فالممثل هو الشخص الوحيد الذى ينتقل من منتهى السفالة إلى منتهى العصمة، من منتهى الفقر إلى منتهى الغنى».

ان فن التمثيل يعتمد على التقليد والمحاكاة الساخرة بقصد الإضحاك، والتى تستهدف تقديم المتعة فى مقابل النفحة المالية التى يمنحها المتلقى للمؤدى، لا يتعدى أن يكون حرفة من الحرف، الإبداع فيها مبتور، تتواتر وتتناقل عبر الاجيال..

(٣) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى (الكويت: سلسلة المعرفة ـ يناير ١٩٨٠) ص٢٢.

(٤) التياترو القديم: مرجع سبق ذكره، ص٢٣٧ ـ ٢٤٨.

(٥) كونستان كوكلان: فن المسرح جـ٢: تأليف : أوديت أصلان ترجمة سامية أسعد (القاهرة مكتبة الانجلو ـ ١٩٧٠) ص٤٩٠.

أجيال من يحترفونها ويمتهنونها للاسترزاق.. وتخضع لعوامل التغير الاجتماعى والتطور.

لذلك فلا عجب من أن يندثر بعضها أو أغلبها، ويحل محله لون آخر من أنواع الفرجة أكثر تقنية وتفنينا، ويندرج تحت مسمى الفنون، وقد تنتمى إلى تلك الأصول الشعبية من مظاهر الفرجة أو لا تنتمى، ومن هنا فنحن نرى أن مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفها الشعب المصرى والتى حملت بين طياتها جذورا درامية، حاول المسرحيون المصريون الاستفادة منها واستلهامها فى أثناء بحثهم عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، صيغة تستمد جذورها من موروث الأمة الشعبى، تنحصر فى خيال الظل، والأراجوز، وصندوق الدنيا كمظاهر تعتمد على التمثيل غير المباشر، المتوسل بالدمى والعرائس فى عروضه، والمحبظين وعروض السامر كمظاهر فرجة تعتمد أيضا على التمثيل المباشر، متوسلة بالعنصر البشرى، وهو ما سنحاول دراسته للتعرف على أهم العناصر الدرامية التى تتضمنها.

خيال الظل

يعتبر خيال الظل من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفتها مصر، والتى تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص، متوسلة بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما بقصد إيصاله للمتلقى.. «وأقدم الإشارات التى وردت عن خيال الظل المصرى، ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمى، بعد ذلك «ذكر أن صلاح الدين الأيوبى حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضى الفاضل وذلك عام ١١٧١م (٥٦٧هـ)»[٦].

وتدرجت أهداف خيال الظل من فرجة شعبية يسعى الشعب إليها «طلبا للتسلية

(٦) ابراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ـ ١٩٦٣) ص٤٠.

فى حد ذاتها، ثم أصبحت رغبة فى تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية، ثم تطور هذا الأساس بسرعة إلى عرض فكاهى ترفيهى تمس موضوعاته بعض مجريات الحياة الواقعية والممكنة، وتقوم على الإضحاك والمفارقات. ولم يخل الأمر من أن يوظف الشعب خيال الظل ليعبر به «عن مفارحه ومحازنه، ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات وجدانه».. وإن استغلته الغوغاء لحشوه بالكثير من «مقابح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة، يبهج لها العامة والدهماء.

وكانت هذه الأمور فى رأيى من عوامل الجذب لهذه الفئات، الأمر الذى قد يشبه إلى حد ما العروض الكوميدية الماجنة، التى يلجأ إليها المسرح التجارى فى بعض فترات الانحلال لجذب المتلقين، وقد أدى هذا الانحراف فى توظيف خيال الظل إلى تأرجح مكانته وقبوله لدى الحكام، فالحاكم الماجن كان يشجعه، والمعتدل لا ينظر إليه. وأما الذين امتازوا من الحكام باستقامة الضمير والرغبة فى العناية بشؤون الملك والدين وأخلاق الرعية، «فقد استنكروا انحرافات خيال الظل وعروضه الجنسية وحاربوه وسجنوا أربابه، وعدوه بدعة مرذولة.. ومن هؤلاء الظاهر بيبرس عدو المخايلين وأرباب العشق والفجور»[٧].

وقد استلهم عبد العزيز حمودة هذا الموقف فى مسرحية **الظاهر بيبرس** والتى قدمها المسرح القومى باسم **إبن البلد**. ونحن نؤيد الرأى الذى يقول: إن هذا المنع كان بسبب ما تتعرض له هذه الفصول أو البابات فى بعض الأحيان، لفساد الحكم، ومقاومة الحكام، حيث يقول إبراهيم حمادة «ان بعض البابات كانت تهدف إلى الغمز السياسى والنقد الاجتماعى المرير.. أو تمثيل مختارات من الحوادث الجارية الضاحكة التى كانت تهم الرأى العام، سواء أكان هذا العرض تصريحا أم تلميحا»، وتؤيد هذا الرأى أيضا تمارا الكساندروفنا حيث تقول: ان خيال الظل قد قدم «إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب»[٨].

---

(٧) نفس المرجع السابق، ص٥٤.

(٨) تمارا الكساندروفنا: الف عام وعام على المسرح ط١ ترجمة: توفيق المؤذن (بيروت ـ الفارابى ـ ١٩٨٠) ص٨٩.

من جهة أخرى يعتبر خيال الظل واحدا من أولى مظاهر الفرجة الشعبية التى قدمت فى بيوت مخصصة لها..«ويحضرها جمهور فى أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض»[٩]. لما لها من تقنية خاصة بدونها لا يتم العرض، ويصف ابراهيم حمادة فى صورة متخيلة عما كان يجرى فى محل خيال الظل فى العصر المملوكى فيقول:

«كان يطيب للناس فى المواسم والأعياد أن يخرجوا إلى الشطآن بآلات طربهم وأطعمتهم يتلهون ويأكلون.. حتى إذا ما أقبل المساء كانوا يذهبون للساحات العامة.. وكان بالساحة مشرب عامر جلس زبائنه يلعبون النرد والشطرنج ويحتسون الزنجبيل والقرفة وحب الرمان. وبجوار المشرب قامت دار كبيرة «**خيال الظل**» تجمهر الناس ببابها يتنافسون على مشاهدة رواية جديدة، بينما ربطوا المكاريون بالقرب من الدار بحميرهم وبغالهم المسرجة ينتظرون الناس ليعيدوهم إلى دورهم ومساكنهم بعد انتهاء العرض.

وعندما زحف المساء جلس المتفرجون على دكك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بضع موائد مربعة عليها مشروبات، وفى أيدى البعض قراطيس الترمس والحمص، وعيونهم جميعا معلقة بالمسرح ينتظرون إسدال الستائر وعزف الموسيقى وبدء اللعب.. كان **مسرح خيال الظل** عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل وفى وسطه على بعد متر ونصف من الأرض ــ فتحة عرضها نحو المتر وطولها متر ونصف تقريبا قد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف وفى أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين ــ ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب.. وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية.. وعند العرض تطفأ

---

(٩) التراث الشعبى فى المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص٧٧

أنوار الصالة وتغلق النوافذ والأبواب ثم تثبت الشخوص فى القضيب الخشبى فتغدو ملتصقة بالشاشة ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو برانيط تمكن الضوء من أن يرتكز على الشاشة وعندئذ تظهر الشخوص على الشاشة وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية..

أما عن الجوقة فهى تتكون من أفراد أسرة واحدة، الأب، صاحب الفرقة ومديرها «حاضر البديهة سريع النكتة، ذكى لماح، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين سابقين، ويروى كثيرا من الشعر والنوادر القديمة»[١٠]..

ومهمة الأب ـ الريس ـ هى تحريك الشخوص التى تقوم بالأدوار الرئيسية فى التمثيليات، ويتحاور بلسانها فى خبرة ومهارة، ويحاول ما وسعه الجهد أن يقلد فى صدق الشخصيات المختلفة والواقع فى الحياة.. ويحاكى ضروب سلوكها.

ويساعد الأب الإبن الأصغر، وهو الذى يُعَدّ لتحمل مسؤوليات إرث الأب ويرث صنعته، لذلك فهو يقوم بتحريك الدمى مع والده.. وقد تساعدهما الأخت الصغرى، فى تقليد أدوار النساء، والتى غالبا ما يقوم بها رجل قادر على تقليد أصوات النساء.. ويساعد هذه الأسرة رجلان آخران أحدهما يدق الطبلة لترقص على نقراتها العرائس، أما الآخر فإنه يعزف على آلة وترية تشبه العود ويمتاز بصوت جهورى ليستعين به المخايلون وقت الحاجة».

أما شخوص خيال الظل فكانت تصنع من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضوع التمثيلية، وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو من الجماد كالسفن والبيوت والأشجار[١١].

(١٠) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: مرجع سبق ذكره، ص١٢ ـ ١٦.

(١١) نفس المرجع السابق: ص١٨.

مما سبق يمكن الاستدلال على أهم ملامح هذه الظاهرة الشعبية، والتى كانت تقدم لطوائف الشعب كافة، من حكام، وتجار، وسوقة، فى ارتباطها بمكان مخصص للعرض، واحتياجها لتقنية خاصة وطقوس خاصة للفرجة، واعتماد لاعبيها على التقليد الصوتى، فى تقديم بعض الوقائع الحياتية، وطرح بعض القضايا، التى تهم الشعب، فى قالب ساخر، ماجن أحيانا، بقصد التسلية البريئة أو الخبيثة أحيانا، ولا مانع من التعليم الوعظى، والغمز السياسى.

أما اللاعبون الذين كان يطلق عليهم كلمة «المخايل أو الخيالى»(١٢)، فهم يجيدون التقليد الصوتى للهجة الشخصيات، حاذقون فى مهنتهم، يحفظون الكثير من البابات، والأشعار، والأزجال والنوادر وغيرها من ضروب الأدب الشعبى الشفاهى، يستعينون بها عند الضرورة، إرضاء لذوق الشعب، وسعيا لكسب رضاء المتفرجين، ونقودهم، وغالبا ما كان الرجال يقومون بأدوار النساء والعرائس الظلية هى وسيلتهم فى التشخيص والمحاكاة.

أما المتلقى فكان غالبا ما يرى فى عروض خيال الظل ضربا من ضروب التسلية وتزجية أوقات الفراغ، لذلك كان صاحب المحل يعد لجمهوره المناضد الزاخرة بالمشروبات والحبوب التى تساعد على التسلية.

أما نصوص خيال الظل والتى كان يطلق عليها لفظة بابة أو فصل.. فهى فى الأغلب كانت تعتمد فى انتقالها على التواتر الشفاهى، وما عثر عليه منها مدوناً قليل جدا، ومن أهم النصوص المدونة ثلاثة نصوص **لشمس الدين أبى عبد الله محمد بن دانيال الموصلى** الذى هاجر من الموصل إلى القاهرة هربا من بطش التتار.. وقد كتب نصوصه هذه فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى، وهى كما يقول ابراهيم حمادة: «أقدم نص ظلى اكتشف حتى الآن» وسوف نحاول دراسة نص منها وهو «طيف الخيال» للتعرف على الخصائص البنائية لنصوص خيال الظل من جهة، ولأنه النص الذى استلهمه عبد العزيز حمودة فى مسرحيته الظاهر بيبرس،

(١٢) محمود تيمور: الأدب الهادف ط١ (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٥٩) ص١٤٣.

والتى ستكون محور دراستنا التطبيقية حول توظيف خيال الظل فى الفصل الثانى من هذه الدراسة.

تعتبر بابة طيف الخيال، «صورة واقعية للمجتمع المصرى فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتؤرخ فى بدايتها للحركة الأخلاقية الإصلاحية التى أحدثها الظاهر بيبرس، وتصف انهزام ألوان عديدة من اللهو والمنكر كانت سوقها رائجة وقتذاك(١٣)».

والبابة فى عمومها تحكى عن الأمير وصال ـ الجندى الشركسى ـ الماجن الفاسد ـ الذى قرر التوبة عن الخلاعة والزواج، فيطلب من الخاطبة أم رشيد أن تبحث عن عروس، وتحضر أم رشيد العاقد **المأذون**، ليعقد للأمير وصال على العروس دون أن يراها، حسب ما كان متبعا من عادات وتقاليد آنذاك، لكنه ما أن يختلى بها «كشف عن وجهها الخمار، شهقت شهيق الحمار، وإذا هى، من أكبر الدواهى، بأنف كالحبل، ومشافر كمشافر الجمل».. يتهرب منها الأمير وصال، ويطلب الشيخ عفلق زوج أم رشيد ليعاقبها، لكن الشيخ عفلق يخبره بأن أم رشيد قد ماتت، فلا يجد الأمير وصال أمامه إلا «الارتحال، وقد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز».

والدارس لبابة طيف الخيال للتعرف على خصائصها الدرامية يلاحظ أن النص بسيط البناء، بسيط الحبكة، والحدث يكاد يخلو من الصراع بمفهومه الدرامى العام، فلا أقطاب ولا أطراف متساوية القوى فى الصراع، والحوار مزج بين النثر والشعر، مطول يغلب عليه السرد والوصف، المناطق الحوارية به مفتقدة وهو عبارة عن مجموعة من المونولوجات الفردية الطويلة، يتم النقل من مونولوج لآخر عن طريق حوار ثنائى فى أغلب الأحيان قصير، ينتهى ليسرد الشخص الحكاية أو يصف موقفا أو يعبر عن رأيه.. فعند قدوم طيف الخيال أخى الأمير وصال للبحث عنه، يستدعيه الريس ليحكى حكايته، فيبدأ حديثه بتحية الحضور، ثم تعظيم رب العلاء، والصلاة والسلام على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم :

---

(١٣) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

طيف الخيال:

سلام على السادة الحاضرين

سلام المشوق الكئيب الحزين

سلام على من حوى ذا المقام

من السادة الأتقياء الكرام

ومن قبل رقصى بهذا الخيال

ومن قبل أن أبتدى بالمقال

أعظم رب العلا ذى الجلال

ومن بعد هذا أصلى على

النبى الذى جاءنا بالهدى

ثم يسترسل الشخص فى الحديث نثرا.. أما المعنى العام الذى يتضمنه الحديث فهو وصف لخواطر جنسية شاذة وغير شاذة، يعقبها ذكر سبب قدومه: «إلا اننى من حين نويت توبتى عن هذه الخصال، وتوديعى لأخى وصال، ورجوعى من الموصل الحدباء إلى الديار المصرية.. ثم يأخذ فى وصف حال مصر فى أيام الدولة الظاهرية، ثم يعلق شعرا على الحال، وكيف أن بيبرس يقاوم الفساد.

ويعقب هذا حوار قصير بين طيف الخيال. ورسول الخيال (الريس) الذى ينادى على الأمير وصال، الذى يظهر شخصه، ليقدم نفسه ومشكلته ورغبته فى الزواج بنفس الأسلوب. ويلاحظ أيضا فى النص وجود بعض التعليمات التى بتنفيذها يتم

العرض، بأسلوب خيال الظل والذى يعتمد على الغناء والرقص.

ففى بداية حديث طيف الخيال نجد التعليمات التالية:

«ثم يرقص على عادة الخيال، ويغنى بيوت الأرجال»، كما تضمنت أيضا هذه التعليمات وصفا للشخوص مثل: «يخرج جندى بشربوش - غطاء للرأس - وسبالة - شارب - منقوش».

والحبكة فى نص خيال الظل، تعتمد على مجموعة من المواقف الضاحكة التى تتعاقب واحدة تلو الأخرى، معتمدة على السرد، ويتم النقل من موقف لآخر باستدعاء أحد الشخوص لتدخل فى تحاور مع الشخص الأول وهكذا.

والمواقف تربطها فكرة عامة أكثر من ربطها بموضوع واحد، حيث أن الشخص فى الموقف ينتقل لأكثر من موضوع ثم يعود للفكرة العامة، وقد يكون هذا الطول أحد العوامل التى تكون مرونة مثل هذه الحبكات، والتى تتميز بمساحات ارتجالية تسمح بالحذف والإضافة.. فنجد موقف حضور طيف الخيال الذى يبحث عن أخيه ويصف القاهرة ثم يعقبه شكوى الأمير وصال، فاستدعاء أم رشيد.. إلخ، ويلاحظ أن معظم هذه المواقف قد استلهمها المسرح المصرى المعاصر فى العديد من الأعمال الدرامية، خاصة اكتشاف العروس القبيحة، وخداع الخاطبة.

أما شخوص خيال الظل، فيلاحظ من هذه البابة، أن شخوصها عبارة عن أنماط، بشرية، أو حيوانات أو جماد، والشخوص البشرية، هى لأنماط من المجتمع، فهناك كاتب الأمير وصال، **التاج بابوج**، والشاعر المتحذلق صريعر، والخاطبة **أم رشيد**، **والمأذون**، **والشيخ المعمم** عفلق، والحكيم بقطنيوس.

وقد استمرت شخوص خيال الظل فى نمطيتها بعد ذلك، تنتقى من المجتمع نماذجها التى تبالغ فى تصويرها من خلال مواقف ضاحكة شبيهة بالأصل وإن خضعت لتطور فهو ما يحتمه التطور الزمنى والاجتماعى، ففى أحد تسجيلات مركز الفنون الشعبية مع أحد لاعبى خيال الظل، يصف اللاعب الشخوص الجديدة وهى

بائع لحمة الرأس، وبائع الفراخ، والمراكبى، والصعيدى، والفلاح، وابن البلد واليهودى، والقسيس، والراهب، وبنت البلد، والحشاش، والبربرى[١٤].. ومعظمها من الأنماط التى استلهمتها الدراما المصرية فيما بعد سواء فى السينما أو المسرح.

نخلص من هذا إلى أن درامية خيال الظل، تنحصر فى ارتباطه بمكان وتقنية عرض، واعتماده على الشخوص المصنوعة من الجلد، لتقليد الشخوص، المستمدة جذورها من المجتمع. وموضوعاته تدور حول الحياة اليومية، التى يتناولها فى الأغلب الأعم بالنقد والغمز، فى حبكة بسيطة فقيرة خالية من الصراع الدرامى.. وحوارها يدور على لسان الشخوص التى هى أنماط فى بنائها، وينطق اللاعبون بلسانها، وحوارهم ملىء بالألفاظ السوقية والتلميحات الجنسية الصريحة والماجنة.. وجمهوره كان يسعى للمتعة فى المحل الأول، وهى السلعة التى كان يقدمها أصحاب خيال الظل دوماً لجمهورهم فى مقابل ما ينالونه منهم من نفحات مالية.

الأراجوز

هو ثانى مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية والتى تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى وعرائس الأراجوز والتى تصنع كما يقول ابراهيم حمادة:

«من القماش مع الاستعانة بالحصى والخشب والسلك والورق وعناصر أخرى كالقش أو القطن أو الجلد.. وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل.. وبدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة كما هو الشأن مع خيال الظل، فانها تعلو ـ ساترا ـ من قماش سميك يحجب اللاعبين، وهذه الدمى لا تحتاج إلى إضاءة خاصة، بل يمكن اللعب بها فى أى وقت من النهار أو الليل، كما نشاهد فى الساحات الشعبية وليالى الموالد».

وكما يذكر محمد صدقى فإن الأراجوز «قد ظهر فى مصر بعد ظهور خيال الظل وبعد مجىء الحملة الفرنسية، وقد ظهر الأراجوز أول الأمر على بعض المسارح

(١٤) تسجيل على شريط رقم ٨١٣٢٦ فى ١٩٧٦/٢/١٤ (القاهرة ـ مركز الفنون الشعبية).

الخاصة، ثم أصبح عاديا أن يرى فى الأماكن العامة»..وقد استغله الفرنسيون عند قدومهم لمصر «ليقدم للمصريين إيحاء نفسيا واجتماعيا وسياسيا يقنع المصريين بأن نزول الحملة الفرنسية فى أراضى مصر إنما هو فى صالحهم»[١٥]، وذلك من خلال ما كان يقدمه من فقرات تسخر من المماليك وسبل حياتهم وتصوير عذاب المصريين بسبب ظلم المماليك.

وبعد رحيل الحملة الفرنسية بقى الأراجوز الذى اتخذه الشعب وسيلة يعبر من خلالها عن قضاياه، يشكل مظهرا من مظاهر الفرجة الشعبية، الباعثة على التسلية بفقراته المرحة التى تعرف لدى أصحاب اللعبة من اللاعبين «بالفصول» أو «الأدوار»[١٦].

وتتنوع موضوعات الفصول التى يقدمها الأراجوز، حسب مقتضى الحال والظروف وأماكن العرض، وغالبا ما تدور حول نقد بعض المواقف الحياتية والاجتماعية ويعتقد أن بعض هذه المواقف قد استمد من بابات خيال الظل كموقف اختيار الأمير وصال لعروسه فى بابة طيف الخيال، ففى أحد فصول الأراجوز «يطلب الأراجوز الزواج، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل، ويتهيأ الأراجوز للزواج، وتزف إليه العروس، وحين يكشف عنها النقاب، يتبين أنها سوداء كالفحم»[١٧]، وقد تجاوز الأمر النقد الاجتماعى إلى تناول المواقف البطولية فى معارك الشعب المصرى، كما حدث فى ثورة ١٩١٩ كما يقول محمد صدقى: «الذين عاصروا أيام ثورة ١٩ يذكرون كيف كان الأراجوز فى الموالد والأعياد والطرقات العامة أيضا.. يسلى الصغار والكبار بأحاديثه الساخرة والمضحكة، التى كانت تضم بين موضوعاتها السخرية والعداء للانجليز بتقليد جون بول فى حركات تعبر عن شعور المصريين تجاههم.

---

(١٥) محمد صدقى: الأراجوز (القاهرة ـ مجلة صباح الخير ـ ١٦ أغسطس ١٩٥٦) ص٥٧.

(١٦) تسجيل خاص عن الأراجوز ـ مركز الفنون الشعبية على محمد محمد حسين لاعب أراجوز فى ١٩٧٦/٢/١٤.

(١٧) اثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٣١٥.

والشخصية الأساسية فى عروض الأراجوز، هى دمية الأراجوز، الذى يتميز بصوته الخاص الذى ينفرد به عن باقى الشخصيات، والذى يصطنعه اللاعب باستخدام ما يعرف «بالأمانة»، وهى عبارة عن قطعتى نحاس مربعة طول ضلعها ٢ سم، يضمان لبعضهما ليكونا تجويفا فيما بينهما يحيطهما شريط لاصق، ويضعها اللاعب فى مقدمة تجويف سقف الحلق وبمساعدة اللسان يمكن اصطناع الصوت المميز للأراجوز.

ويتميز الأراجوز أيضا فى سلوكه بالخفة واللباقة، وحسن التخلص فى المآزق، بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء وهو فى العموم كما يقول فاروق خورشيد: «يمثل ابن البلد فى ملبسه وخفة ظله ولباقة لسانه، يجمع بين الغفلة والطيبة، وبين الذكاء اللماح.. والأراجوز شخصية فضولية، دائمة التدخل فيما لا يعنيها ودائما ما تؤكد فهلوتها، وشطارتها أمام الشخوص الأخرى[١٨]، والتى قد يبلغ عددها ٤٨ شخصية لا يقدم منها الآن «سوى خمس شخوص فقط»، وتميز منها «الرجل الأسمر عم عثمان الصديق الطيب الذى يرمز للسودان، وعم محمد أفندى الذى يرسم شخصية المصرى أفندى الغلبان، والشيخ المعمم والمرأة التى هى بنت البلد ذات العشر ألسن.. ثم أخيرا الفتاة المودرن التى يسميها سوسو هانم. معبرا بها عن الفتاة الدلوعة التى لا تعرف شيئا سوى الملبس والنوم، بجانب شخوص أخرى كالشرطى، والصعيدى، والفلاح، وغيرها من الشخوص التى يبدو أنها كانت امتداداً لبعض شخوص خيال الظل، والتى لا تزيد عن كونها أنماطا ثابتة متكررة، فى معظم الأدوار الفكاهية التى يقدمها الأراجوز.

ويجد الأراجوز فى علاقاته مع الآخرين استحسانا من جمهور المتلقين لأنه يمثل لهم ما يأملوه ضد الشخوص الأخرى، والتى غالبا ما تكون شخصيات كريهة مبغوضة من العامة.. فهى إما شرطى غليظ الحس، أو الحماة، أو الزوجة المشاكسة، أو

(١٨) التراث الشعبى فى المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص١٨٠.

الشريك المخادع، وغيرها من الشخصيات التى يتصدى لها الأراجوز بعصاه التى يحملها فى يديه دوما، ليضرب بها هذه الشخصيات، فيثير الانتقام منها بالضرب ضحك المتلقين.

ويلاحظ أن هذه المواقف قد استلهمها المسرح المصرى فى كثير من المسرحيات سواء فى الثلاثينات فى مسرح الكسار أو الريحانى، أو فى المسرح المصرى بعد الخمسينات.. وما شخصية فرفور «التى قدمها يوسف إدريس فى مسرحيته الفرافير إلا نسخة من الأراجوز، وإن نفى يوسف إدريس ذلك كما سنعرف عند مناقشة الفرافير فى الفصل الثانى من هذه الدراسة.

وتعتمد عروض الأراجوز على الحوار القصير الساذج بين الأراجوز وباقى الدمى من جهة، وبين الأراجوز وضارب **الطرنبيطة** الذى يقف أما الساتر من جهة أخرى، والذى يعرف بين أهل الصنعة «بالملاغى» [١٩] والذى هو أشبه برسول الخيال، وتتلخص وظيفته فى التمهيد للحدث من خلال سؤاله للأراجوز عن سبب حالته، كما فى المشهد التالى من أحد أدوار الأراجوز، حيث «يبدأ المشهد بعم شحاتة الضارب على الطرنبيطة والواقف أمام المتفرجين بجوار الستارة القماشية المزخرفة يحاور الأراجوز:

عم شحاتة: أهلا.. ازيك يا أراجوز.

الأراجوز : (لا يرد)..

عم شحاته: ما ترد.. با أقولك ازيك..

الأراجوز: (لا يرد وينكس رأسه كأنها رأس ميت)..

عم شحاتة: يا عينى الأراجوز مات.. مات خلاص..

يا خسارة يا حرام والله كان نفسه يتجوز..

---

(١٩) تسجيل خاص عن الأراجوز: مرجع سبق ذكره.

الأراجوز: (يرفع رأسه) مين اللى مات؟ مين اللى رأسه مالت.. مالت عليك حيطة.. هو أنا عمرى أموت إلا لما أجيب أجلك. دا أنا بسبع ترواح.. وأنا أطلع روح مليون زيك قبل ما أموت.. دا أنا بس الغلب سادد نفسى.

عم شحاتة: غلب.. غلب بتاع إيه؟

الأراجوز: بتاع مراتى..

عم شحاتة: مالها مراتك؟

ويبدأ الأراجوز فى سرد ما يعانيه من زوجته، التى تظهر وينتقل التحاور بينها وبين الأراجوز إلى أن يتطور لضرب الزوجة للأراجوز، ثم يعقبه ظهور شيخ معمم يحاور الزوجة وينتقد تصرفاتها فى حوار يصور فى عبارات بسيطة مضحكة انتقادية عند أولاد البلد لألوان عديدة مما يدور فى حياتهم.

والدور فى عروض الأراجوز عبارة عن موقف مضحك صغير. والأدوار عموما شبه ثابتة فى بنائها وتسلسلها، فهى تبدأ بالغناء كطريقة لجذب انتباه المتفرجين.. وعادة ما يكون الغناء عن طريق الأراجوز بصوته المميز، ثم يتم الحدث بالتحاور بين الأراجوز والملاغى، ثم تتوالى ظهور الشخصيات التى تدخل فى نقاش مع الأراجوز يتخلله بعض النكات والقفشات والسباب وفى بعض الأحيان بعض التلميحات الخبيثة، وينتهى الموقف أو الدور بالغناء أيضا.

ومن أشهر الأدوار «حمودة الأقرع، الأراجوز فى الجيش، والبوليس فى حارة اليهود، الأراجوز وزوجته، الأراجوز والبواب السودانى عثمان البربرى، الحرامى والبواب.. وهناك أدوار ترتبط بالأحداث الجارية كدور محمود أمين السفاح، ودور عن حرب بور سعيد.

وهذه الأدوار غير مدونة بل معظمها محفوظ ومتواتر شفاهة، وإن كانت له جذور

فى فصول وبابات خيال الظل، وله امتداد فى المسرح والسينما المصرية فيما بعد، ويعتمد اللاعب فى تطويرها على الارتجال حسب مكان وزمان وجماهير العرض، فهناك عروض تقدم للصغار، وأخرى للكبار.

أما جوقة الأراجوز فتتكون من لاعب أو اثنين أو ثلاثة عندما يكون الدور كبيرا به شخوص كثيرة كدور حارة اليهود الذى يقدمه ثلاثة لاعبين لظهور ستة شخوص فى وقت واحد، ويصاحب اللاعب عازف طرنبيطة ونفير (بروجى) أو آلة نفخ نحاسية تساعد على الغناء واللاعب الرئيسى الذى يحرك عروسة الأراجوز يكون قادرا على الغناء.. والأغانى ترتبط بالمعروف من أغانى زمن العرض ولمشاهير المطربين عادة.

نخلص من هذا إلى أن عروض الأراجوز والتى تشكل أحد مظاهر الفرجة الشعبية، تعتمد على تقنية التقليد الصوتى، والتمثيل غير المباشر بالدمى، والارتجال فى تحاور الشخوص، التى لها صفة النمطية والثبات والتكرار فى معظم الأدوار، وإن اختلفت المواقف والتى غالبا ما تدور حول نقد لسلوك اجتماعى من خلال نادرة أو نكتة معروفة يحاول اللاعبون تجسيدها فى دور صغير سطحى البناء، يعتمد على القفشات والنكات والتعليقات الساخرة فى حواره. ويقوم فيها الأراجوز بدور الضمير الجمعى الذى يتخذ من عصاه وسيلة لعقاب الشخوص الكريهة المبغوضة من الجماعة، وينتهى الدور كما يبدأ بالغناء فى قفلة الدور تعبيرا عن انتصار الأراجوز على خصومه وخصوم جمهوره.

صندوق الدنيا

ثالث مظاهر الفرجة الشعبية التى تتوسل بالصورة والدمى فى عروضها هو «صندوق الدنيا أو صندوق العجب ـ أو السفيرة عزيزة»[٢٠].. وتجاوزا يمكن أن يقال عنه: إنه أحد مظاهر الفرجة الشعبية التى يمكن أن تتضمن بعض العناصر الدرامية، لأن دراميته تنحصر فقط فى اللاعب الوحيد أو الراوى الذى يقوم بتحريك صور الصندوق، شارحا ومعلقا ما بها، بأداء منغم ثابت الطبقة، وبصورة تكاد أن تكون آلية، وبالسماع للتسجيلات الموجودة بمركز الفنون الشعبية مع لاعبى صندوق الدنيا، نلاحظ هذه الآلية، من خلال قيام الراوى ـ اللاعب ـ بالتعليق على مجموعة من صور الصندوق تبلغ العشرين صورة، لذلك فنحن نرى أن تصنيف صندوق الدنيا ضمن مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية هو تجاوز لحد كبير، فلا موضوع يربط بين الصور، ولا حبكة ولا صراع، حتى عناصر الدراما الشعبية من تقليد وارتجال ومحاكاة وغناء ..إلخ، مفتقدة هى الأخرى فى أداء لاعب الصندوق، بعكس ما فى راوى السيرة الشعبية أو «الحكواتى» مثلا والذى يكاد يكون ممثلا فردا يستعين بالتنوع الصوتى والحركة والإيماءة فتجسيد شخصيات السيرة أو الحكاية التى يرويها.

وقد يكون للصندوق محل صغير لا يحتوى إلا على الصندوق ذاته، ودكة صغيرة واحدة يجلس فوقها المتفرجون فى مواجهة دوائر زجاجية لا تزيد فى عددها عن خمس، وما أن يجلس المتفرجون حتى يضع اللاعب ستارة سميكة فوق رؤوسهم لتحجب النور الخارجى، ويبدأ اللاعب فى إدارة عمود الصور، ويستعان بإنارة داخلية عن طريق مصباح غازى صغير لينير ما بداخل الصندوق، وعلى فتحة الصندوق من الخارج توجد عروستان أو ثلاث من البلاستيك يرتدن ملابس شعبية يقوم اللاعب

(٢٠) تسجيل خاص عن صندوق الدنيا: مع اللاعب حسين عبد الكريم عبيد، (القاهرة، مركز الفنون الشعبية فى ١٩٧٠/١/٢٧).

بتحريكها بواسطة سلك يتصل بها لجذب الجماهير وهو يضرب على البروجى قبل بدء العرض.

أما الصور بداخل الصندوق فهى عادة لشخصيات شعبية من أبطال السير الشعبية، خاصة أبطال السيرة الهلالية، أو الأماكن أوبنية مقدسة، وفى بعض الأحيان تكون صورا حديثة من مجلات أو جرائد يومية.

ويبدأ عرض صندوق الدنيا بدعوة المشاهدين ومعظمهم من الأطفال بضرب اللاعب للبروجى وتحريك العرائس الموجودة أعلى الصندوق.. وعندما يكتمل المشاهدون يبدأ عرض الصور وهو يغنى بشكل آلى: «اتفرج يا سلام شوف العجب ألوان.. الناس سير وكلام.. وكل شىء بأوان.. اتفرج يا سلام..

وبعد أن يجلس المشاهدون.. يبدأ فى إدارة الصور ويصف ما تحتويه.. مثل: وشوف عندك كمان.. الجارية والسلطان.. نازلين فى بعض كلام.. فى الفاضى والمليان.. وشوف كمان وكمان.. نايمة على الديوان.. وبتعزف الألحان.. بلحظها الفنان.. اتفرج يا سلام..

ويستمر حتى ينتهى العرض.

هذا ما يخص أهم مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية والتى تتوسل بالتشخيص غير المباشر فى عروضها. أما بالنسبة لتلك المظاهر التى تعتمد على التشخيص المباشر، فهى تنحصر فى نوعين من الفرجة: الأول ما كان تقدمه جوقة **المحبظين**، والتى أثبت وجودها فى مصر، خاصة بالقاهرة، فى نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، والثانى ما كان يقدم خلال احتفال **السامر**، الذى عرفته القرى المصرية بعد الحملة الفرنسية، كما يقول توفيق الحكيم: «حتى السامر وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية على مصر»[٢١].

والمحبظون كما يقول إدوارد لين: «هم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة، وكثيرا ما يرون أثناء الحفلات المسائية الممهدة للزواج والظهور فى منازل العظماء،

(٢١) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧) ص١٠.

وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة.. وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين، فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة».

والمحبظون مثلهم مثل لاعبى خيال الظل يعتمدون على التقليد، وإلقاء النكات الفاحشة، والتلميحات الخبيثة أثناء تحاورهم، ويبالغون فيما يقدمونه الأمر الذى يطبع أداءهم بالفارس، وإن اختلفوا عنهم فى التمثيل المباشر أمام الجماهير سواء داخل المنازل والقصور أو فى الطرقات. كما يتعدى التشابه أسلوب الأداء وبنية الحوار إلى أنماط الشخوص، فالشخوص التى «يدور حولها المحبظين هى امتداد لشخوص خيال الظل» ففى تمثيلية الفلاح عوضين مثلا والتى أوردها لين كنموذج لأعمال المحبظين نجد أن أهم شخوصها «مدير اقليم، شيخ بلد، خادم، كاتب قبطى، فلاح، زوجة»[٢٢]. وهى شخوص سبق ظهورها فى خيال الظل، بالإضافة إلى الاستعانة بأشخاص آخرين من موسيقيين وراقصين.

ويبدأ العرض أو الدور فى تمثيلية المحبظين بنفس أسلوب خيال الظل والأراجوز.

تبدأ بداية موسيقية غنائية يعقبها مشهد تمثيلى غالبا ما ينتهى بالغناء، أو إلقاء درس وعبرة، ولا يقتصر دور الفرقة الموسيقية على الموسيقى والغناء فقط، بل يتعداه بالاشتراك فى التمثيل، تماما كرسول الخيال أو الملاغى فى الأراجوز، ويصف «لين» ضمن المشهد الخاص بالفلاح عوضين:

«يقول القاضى: كم قرشا دين عوضين بن رجب»، فيجيب العازفون والراقصان، الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين: مر النصرانى بالبحث فى السجل»

وهو دور أقرب إلى دور الكورس فى المسرح البريختى أو الملحمى حيث يقوم بالرواية والمشاركة فى تمثيل الحدث.

أما موضوعات هذه التمثيليات فهى موضوعات مقتبسة من الحياة. حياة الكادحين وتعاملهم اليومى مع السلطة. ويعقب محمد يوسف نجم على هذه الأدواروالاسكتشات التى كانت تقدمها فرق المحبظين بقوله: «هى فى الأكثر مظاهر

(٢٢) المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم: مرجع سبق ذكره، ص٣٣٥.

مرتجلة.. تنبع فى الأكثر من أعمال الجماعات فى أعيادها، واحتفالاتها، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر، وليست هى من الفن فى شىء، وليس باستطاعتنا أن نعدها البذور الأولى للفن المسرحى الحديث»(٢٣). ونحن نختلف هنا مع محمد يوسف نجم فى قضية درامية هذه الأدوار.. فبالربط بينها وبين أدوار خيال الظل السابقة لها فى الوجود، يتضح أن هذه الأدوار هى امتداد لأدوار خيال الظل، أو هى النسخة البشرية لعروض خيال الظل، فحين يصعب إيجاد مكان، وشخوص ومصدر ضوئى لإقامة عروض خيال الظل، وعندما تتمكن غريزة المحاكاة والتقليد المبدع الشعبى، وجد لديه النموذج الجاهز من خيال الظل فحاكاه.. ومن هنا ظهرت اسكتشات المحبظين، والتى جاءت متشابهة مع أدوار خيال الظل، والاختلاف بينهم لا يزيد عن كونه اختلافا تبعا للتطور الاجتماعى. وبالتالى فإن هذه الأدوار لها نفس الخصائص الدرامية لأدوار خيال الظل.

ومن جهة أخرى عندما يعزى محمد يوسف نجم ليعقوب صنوع فضل ظهور أول مسرح عربى كما يقول: «لعل أول خطوة عملية جديدة فى سبيل اقامة مسرح عربى فى مصر، هى تلك الخطوة التى اضطلع بها يعقوب صنوع»، نجد أنه من المعروف عن مسرح يعقوب صنوع استفادته بشكل كبير بتقنية ودرامية مظاهر الفرجة الشعبية التى كانت سابقة لمسرحه، وفى هذا يقول صنوع عن تجربته: «عندما أحسست بأننى أصبحت متمكنا إلى حد ما، من الفن المسرحى، كتبت غنائية باللغة العامية، وأقمت فيها بعض الأغانى الشعبية الشائعة، وعلمت أدوارا لعشرة من الشبان الأذكياء، الذين أخذتهم من بين تلاميذى، وتزيا أحدهم بزى امرأة وقام بدور العاشقة»(٢٤).

---

(٢٣) محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (ط٣ بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠) ص٧٤.

(٢٤) نفس المرجع السابق: ص٨٠.

وشخصيات مسرحيات صنوع يغلب عليها طابع الأنماط، فيها إبن البلد والبربرى ـ والخادم ـ والفتاة المودرن ـ والخواجة.. إلخ.. وجميعها أنماط عرفتها مظاهر الفرجة الشعبية. وأيضا اهتمامه بالنقد الاجتماعى كما فى مسرحية الضرتين ـ أبو ريدة والبورصة.. واهتمامه بالنقد السياسى كما فى شيخ البلد.. وجميعها أعمال وموضوعات ترتبط بشكل أو بآخر بمظاهر الفرجة الشعبية بدءاً من خيال الظل حتى الأراجوز والمحبظين، ونحن نرى أن هذا فى حد ذاته دليل على مدى درامية هذه المظاهر.

السامر

ثانى مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية البشرية ما كان يتم فى احتفال السامر.. فالسامر ليس فنا أو تقنية فنية، بقدر ما هو مكان عرض شعبى تقدم فيه مجموعة من الفصول المتنوعة الشعبية المنبع، فهو أشبه بمسرح المنوعات المعروف الآن..

هو حلقة يجتمع فيها المتسامرون للسهر والسمر والتسلية، حول هذا المعنى بنى محمود دياب مسرحيته **ليالى الحصاد** والتى استلهم إطارها المادى من السامر الشعبى بالقرية فى إحدى **ليالى الحصاد** أو ليالى جنى القطن.

«الغاوى: نهايته.. فى الليالى الحلوة دى.. زى الليلا دى..

الفجر طالع والجو ظريف.. نسهر نتسامر ـ شوية

نتحدث.. وشوية نضحك.. واللى عنده حكاية يجولها..

وفيه حدانا ولاد شطار تجول عفاريت.. تشوفه يقلد

نفر تجول هوه غاوى تشخيص»[٢٥].

---

(٢٥) محمود دياب: ليالى الحصاد (القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ ١٩٧٠) ص٩.

فالسامر إذن مكان للعرض الشعبى يجتمع حوله أبناء الشعب ومناسبتهم السعيدة فى ليالى الأفراح، وليالى الحصاد المقمرة، كما يقول أمين الخولى: «قد كانت مناسبة إقامة هذا السامر من أسعد المناسبات، وهى الزواج أو الفرح كما يسميه الناس».. أما عن المكان نفسه فهو غالبا ما يكون «الساحة الشعبية التى توجد فى كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى الجرن.. وفى هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر، أو الدكك، أو الكراسى حسب المستوى، وفى جانب هذه الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الغنائية والتشخيصية»[٢٦].. وهى الفرقة التى ستحيى فقرات هذا العرض المنوع والشامل. ويحكى أمين الخولى عن هذه الفرقة من مشاهدته لها فيقول:

«والفرقة التى كانت تحيى هذا السامر كانت تعرف بالطبل، وكانت تتألف من عدة أشخاص كانوا جميعا رجالا، ثم دخلت فيهم المرأة، بتطور اجتماعى، ولهم ريس ينسب إليه الطبل.. ومع الريس شخص أو شخصان لدق الطبل، وشخص أو شخصان للزمر على المزمار الحديد، تميزا له عن مزمار الغاب، ثم الغايش، وهو الراقص، الذى حلت محله مع الوقت السنيورة، وهى المرأة الراقصة، وهى غير الغازية.. وفى الفرقة أيضا الخلبوس، وهو شخصية فكهة ماجنة.. ومع هؤلاء مساعدون يكونون تحت التمرين على أعمال الطبل المختلفة.

ولم يكن ما تقدمه هذه الفرقة يقتصر على الطبل والموسيقى والرقص أو الغناء فقط، بل كانوا يقومون بجانب هذا بتقديم فصول من التشخيص والتقليد.. وبرنامجها كان ثابت الترتيب فى تتابع فقراته.. كان يتكون كالآتى كما يصفه أمين الخولى:

«فاصل موسيقى راقص، بالطبل على الدربكة، مع المزمار، ورقص الغايش الرجل،

---

(٢٦) أمين الخولى: لماذا لم يعرف العرب المسرح؟ (القاهرة ـ المجلة العدد ١١١ مارس ١٩٦٦) ص١٦.

أو رقص السنيورة حينما حلت محله.. وتدور الراقصة بموسيقاها فى السامر، وهناك شخص يتبعها يجمع النقطة، فى أثناء هذا الفصل ويشوبش باسم الدافع فتزغرد الحاضرات من قريباته.. كانت النساء تحضرن السامر وغالبا ما كن يجلسن فوق أسطح المنازل المحيطة بالجرن.. وبعد أن تتم هذه الدورة بخروج الريس من مكان الفرقة بوقاره وملابسه البلدية وعمامته، فينكر على الراقص أو الراقصة والطبالين والزمارين ويطردهم فيعتذر الرجال، وتعتذر السنيورة فى دلال فيتركها ويضرب الخلبوص، الذى يكون موجوداً بملابسه التقليدية، وهى سروال كسراويل أهل السواحل قصير الرجلين، ويضربه الريس بالطراشة التى تشبه الفرقلة ضربا يطرقع طرقعة عالية.. وتعد طرقعة الضرب من معالم السامر التقليدية، والخلبوص يصيح حياك ياريّس، فيبدأ الريس بعدما ظهر فوق المسرح يلقى نصائح وحكما يردد الكلمة الأخيرة منها الخلبوص وهو واقف قبالته».

ويلاحظ أن الخلبوص هنا ـ أو الفرفور ـ كما وصفه يوسف إدريس: «مثال صادق للبطل الروائى المصرى، الحدق، الذكى، الساخر، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان.. إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف فى نفس الوقت[٢٧]، وهو أيضا الأراجوز فى إحدى صوره المتطورة. وهو أيضا أبو عجورة مهرج فرق الغوازى» والذى أشار إليه رشدى صالح حيث يقول: «كانت عادة الغوازى أن يقدمن عرضا من الرقص أو الغناء. وقد يقدمن فصولا تمثيلية مضحكة، وفى الحالة الأخيرة، كان المهرج يشترك معهن، فيدخل السامر وقد صبغ وجهه بالدقيق أو الجير، وأخذ يقلد حركاتهن بطريقة مضحكة، ويعلق على الحوار بينهن بأسلوب هزلى، أو يستخدم الفرقلة وهى سوط من الحبال المضفورة، فيطرقع بها مثيرا الضحك أو يشير بمقبضها الطويل المصنوع من الخشب إشارات جنسية فاضحة»[٢٨].

---

(٢٧) يوسف ادريس: نحو مسرح عربى (بيروت ـ الوطن العربى ـ ١٩٧٤) ص٤٨٤.

(٢٨) المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص٤١.

فجميعهم يتصفون بخفة الظل وسرعة البديهة والمحاورة، والقدرة على التقليد الساخر، واستخدام العصا أو القرمة فى إبداء آرائهم. وفى رأيى أن الفصل التمثيلى الذى كان يقدم من خلال فرقة الغوازى هو جزء من برنامج السامر، والذى تكون رقصات الغوازى به إحدى الفقرات، بمعنى أن السامر الذى يصفه أمين الخولى، بخلبوصه هو صورة مما يصفه رشدى صالح، والاختلاف بينهما هو اختلاف فى المسميات، ففرقة الطبل التى تستخدم المزمار الحديد، هى نفسها التى تصاحب الغوازى فى رقصها.

لذلك يرى أنه لا فرق بين الفرقتين إلا فى المسمى الذى قد يرتبط بالمنطقة الجغرافية التى شاهد فيها كل من أمين الخولى السامر بفرقة الطبل ورشدى صالح السامر بفرقة الغوازى.

وبالعودة إلى وصف أمين الخولى لبرنامج حفل السامر نجد أنه يتضمن أيضا بعد إلقاء الريس نصائحه وحكمه والتى ترتبط عادة بالزواج وحال الزوجة ومعاملتها.. ثم تظهر التقليعة، وهى الفصل الأول من فصلى السهرة، وتكون بالملابس المناسبة للدور، ومع التغير المناسب فى الملامح، ويكون لها من المناظر ما يكون أحيانا مصنوعا مكونا مثل جمل من أشخاص عليهم ثياب وله رقبة صناعية»[٢٩].

والتقليعة أو فصول السامر التمثيلية، هى عدة فصول تعتمد كما يقول يوسف إدريس على الارتجال.. فقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها. ثم يؤدون دورا رئيسيا واحدا هو دور فرفور، وهو المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية وبمواقفه وآرائه وحركاته التى تضحك الناس.

ومن الإشارتين السابقتين نرى أن هذه الفصول هى امتداد لما كان يقدمه

(٢٩) لماذا لم يعرف العرب المسرح: مرجع سبق ذكره، ص١٨.

المحبظون، فالكوميديا الساخرة، والارتجال، واستخدام المناظر المصنوعة من البشر كالجمل مثلا، هى نماذج أوردها المستشرقون لبعض عروض المحبظين. واستخدام مثل هذه الشخوص حتى الحيوان فى العرض يذكر بعروض خيال الظل التى كانت شخوصها مزيجا من البشر والحيوان والجماد. ويؤكد هذا الرأى ما ذكره الرحالة الإيطالى بلزونى عن «أحد عروض المحبظين»(٣٠)، حيث يظهر على المسرح جمل وكان ممثلا بواسطة رجلين مغطيين بالملابس وكأنهما جمل. كما تتشابه أيضا عروض هذه المظاهر - خيال الظل - المحبظون - الفصول التمثيلية بالسامر - فى موضوعاتها، حيث تدور فى أغلبها حول موضوعات اجتماعية قائمة، تسخر بروح مصرية.. بأوضاع سياسية أو اجتماعية، وبعقلية الجندى التركى، وبلؤم الخواجة الأجنبى، واحتياله لابتزاز الأموال، وأيضا تتشابه وتتحد فى شخوصها.

نخلص من هذا إلى أن درامية عروض السامر تنحصر فى شمولية العرض، فهى تتضمن الكلمة واللحن والحركة، وارتجالية الفصول التمثيلية تبعا لظروف مكان وزمان العرض وتلبية لذوق ورغبة المتلقين، واستخدام الأدوات المساعدة من إكسسوار وملحقات مسرحية وملابس، واعتمادها على شخصية محورية هى المهرج - الخلبوص أو الفرفور - الذى يمثل الطبقة البسيطة، طبقة الشعب، ويعبر عن رأيهم ويعانى مثلهم من حاكم ظالم، أو أجنبى طامع، وشخوصها هى نموذج لطوائف الأمية، فهناك الفلاح، والمثقف، والشيخ، والجندى التركى، والخواجة المحتال، وهى فى عمومها تعتبر امتداد لمثيلاتها من مظاهر الفرجة الشعبية، بدءاً من خيال الظل حتى «المحبظين».

نخلص مما سبق إلى أنه وإن كانت الدراما هى فعل، فتكون **الدراما الشعبية** هى ذاك الفعل الذى تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها

(٣٠) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب: مرجع سبق ذكره، ص١٠٦ - ١٠٧.

وأفكارها تجاه تلك القوى المهددة لوجودها، سواء أكانت قوى غيبية أسطورية أو قوى غريبة عن الجماعة، أو قوى تسلط واستغلال من بين أفراد الجماعة، نشأت خلال تمايز الجماعة طبقيا. وتهدف الجماعة من هذا الفعل إما استرضاء هذه القوى تجنبا لخطرها، حيث أن الدراما الشعبية قد نشأت من الخوف، أو تخليدا لذكر رمز مأسوى لهذه القوى سعياً وراء مساندته للجماعة، أو مقاومة هذه القوى بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والنقد غير المباشر.

واعتمدت الجماعة فى أدائها لهذا الفعل على قدراتها الإبداعية المعتمدة على التخيل الجمعى، لما يكون عليه عالم هذه القوى وشخصياتها، ثم حاولت أن تحاكيه، فى صور ومواقف متخيلة لتستمد تفاصيلها من واقع الجماعة ذاته، لكن الجماعة تنفصل عن هذا الإبداع وتغترب عنه، ليصبح عالما له واقعه ومنطقه البعيد عن واقع الجماعة، ويشكل مع واقع الجماعة بشخصياته المتخيلة طرفى الصراع والذى يعتبر واحداً من أهم مقومات الفعل الدرامى فى الدراما الشعبية.

تختار الجماعة من بين شخصيات هذا العالم المبدع من يعبر عنها ويمثلها فى صراعها، وهو دوما يجسد رمزيا فكر وأحلام وآمال الجماعة وأدائها. ويكون هو البطل المعبر عن وجهة نظر الجماعة والذى يقتحم به الصراع الدرامى من أجل حمايتها وإثبات حقها وإرساء قيمها، فيكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه أبطالها الحقيقيون، ويتخذوا من سيرته وأفعاله سندا لهم يقتدون به للحفاظ على تماسك الجماعة، لذلك فدوما ما يمثل هذا البطل كل قيم الخير والعدالة والحق، وباقى القيم الإيجابية المؤثرة فى حياة الجماعة.

والصراع فى الدراما الشعبية هو صراع خارجى والبطل أحد طرفيه، ويمثل قيمة الخير المطلق الذى تتبناه الجماعة، والطرف الآخر فى الصراع والذى يمثل الشر المطلق المهدد لوجود الجماعة، وقد يكون من خارج الجماعة كعنصر طبيعى يخيف الجماعة، أو ظاهرة طبيعية تهدد بقاء الجماعة، أو قوى أجنبية غريبة تهدد استقرار

الجماعة وأمنها، أو قد يكون من داخل الجماعة ذاتها، متمثلا فى طبقة حاكمة فاسدة، أو تاجر خرب الذمة، أو ممثل لقيمة اجتماعية فى حاجة لتغير.

وبين الخير المطلق ويمثله البطل، والشر المطلق وتمثله كل هذه القوى يدور الصراع والذى يحسم دوما لصالح الجماعة، وللبطل دوما مساعدون يقفون جانبه، فى صراعه، ويمثلون ذات القيم والمبادىء التى يصارع من أجلها البطل، وهم قد يكونون من البشر، أو أصحاب القوى الخارقة، والمعجزات، أو مخلوقات من غير البشر، من الحيوان أو الجماد تسخر عن طريق السحر أو القوى الطيبة لمساندة البطل، وتشكل له عدة قتاله.

وقد عرفت الدراما الشعبية صنفين من الأبطال تبعا لانتماء كل صنف للجماعة، ففى مراحل الجماعة الأولى والمرحلة الأسطورية ـ كان هذا البطل المعبر عن الجماعة وهو **البطل الجمعى**، واحدا من تلك الآلهة المسيطرة على تلك القوى والمظاهر الفيزيقية والطبيعية التى تحيط بالجماعة وتشكل مجموعة من الأخطار تهدد وجود الجماعة. وفى المرحلة الملحمية، وبعد أن عرفت الجماعة الاستقرار النسبى، كان البطل الجمعى هو **البطل الملحمى** والذى يمتاز عن أفراد الجماعة بقوته الخارقة وخصوصياته التى أكسبتها له الآلهة لحماية الجماعة ودينها ورسالتها، وكان يعد منذ الميلاد لأداء رسالة لصالح الجماعة.

ومع استقرار الجماعات وتمايز الجماعة الطبقى، وانفصال الحكام عن المحكومين، بدأت الجماعة تتجه إلى النموذج الشعبى من الطبقات الدنيا ويبتعد بطلها عن الجمعية ويقترب من الطبقة التى تبدعه معبرا عنها، فظهر **البطل الشعبى** معبرا عن الطبقات الدنيا من الجماعة، ومعبرا عن أحلامها وآمالها وهمومها، وأصبح **البطل الشعبى** فى نظر الجماعة هو من يستطيع أن يحل قضية إعادة توزيع الأرزاق والثروات بالقوة أو بالمكر والحيلة أو بالكلمة الطيبة، لأن مشكلة توزيع الثروات كان من أهم شواغل الطبقات الدنيا، ومع اتساع رقعة الهموم، اتسعت الأحلام التى أثقلت كاهل البطل الشعبى، فأصبح هو من يقف أمام الحاكم الظالم، أو التاجر المرتشى الفاسق، أو أصحاب الامتيازات ممن يستغلون جموع الشعب ويستحلون

عرقهم، وجميعهم أنماط، كل واحد منهم يمثل قيمة من قيم الجماعة، أو خصوصية من خصوصيات أفرادها.. فعرفت فئات العياق والصعاليك أبطالا لها، وعرف الشحاذون وصغار التجار أبطالهم.. كلٌ يحمّل بطله أحلامه وآماله وهمومه. لكن الأمر لم ينته بالجماعة لنسيان أبطالها الجمعيين، فعندما كان هناك خطر خارجي يحيق بالجماعة ككل، تتحد الجماعة فى مواجهته وتستعيد من موروثها أبطالها الجمعيين لتتخذ من أفعالهم وبطولاتهم نماذج تشعل جذوة الوطنية بين أبناء الجماعة لدرء الخطر الخارجي الذى يهدد كيان الجماعة ككل.

وهذا واحد من أهم أسباب تمسك الجماعة بموروثها الشعبى، وحفاظها على هذا الموروث للتزود به عند الضرورة بما يقوى من ترابط الجماعة اجتماعيا وأخلاقيا.

بداية كانت النصوص الحافظة لهذا الفعل الشعبى (الدراما الشعبية) لها جانب كبير من التقديس.. كانت بمثابة الصلاة، بل كانت تشكل أركان الكثير من العبادات والعقائد، لذلك كان الحفاظ عليها وتقديسها واجب كل فرد من الجماعة التى تشارك فى معظمها وأداء طقوسها، لكن مع التطور الاجتماعى وظهور الديانات السماوية التى حلت محل هذه العقائد، واتجاه الجماعة لإبداعها الشفاهى فى السيرة والحكاية الشعبية وباقى أشكال التعبير الأدبى، جعل نصوص الدراما الشعبية من المرونة بمكان، وخضوعها لعوامل الحذف والإضافة والتعديل تمشيا مع التطور الزمانى والانتقال المكانى وذاكرة الحفاظ وقدرات المؤدين ورغباتهم فى الإضافة، ورغبات وذوق المتلقين.. كل هذه العوامل أثرت على محاور نصوص الدراما الشعبية وانتشارها والحفاظ عليها، حتى جاءت مرحلة التدوين فحافظت على ما حافظت عليه.

لكن التدوين لم يمنع التدخل فى أداء هذه النصوص من المؤدى والمتلقى الأمر الذى رسم هذه النصوص بسمة الارتجال ـ الإبداع الشعبى اللحظى ـ والذى أصبح سمة من أهم سمات أداء نصوص الفعل الدرامى الشعبى، لدرجة أن هناك نصوصا

شفاهية تأتى كلها ارتجالا، وأصبح المؤدون لمثل هذه النصوص يتبارون فيما بينهم وبين جمهور المتلقين حول قدراتهم على الارتجال.

وفى أداء الجماعة للدراما الشعبيّة تعتمد إلى حد كبير على عنصرى المحاكاة والتقليد، لعالم البطل والحدث المؤدى.. فتحاكى الصورة المتخيلة عن عالمه وعن شخصه، وتستعين بكل ما هو متاح من إمكانات متاحة لتحقيق المحاكاة المثلى والتقليد المقنع، سواء بالتوسل باللون أو الحركة أو الإيماءة، أو بالتنويع الصوتى ليتم الفصل بين شخصية المؤدى والشخصية محل التقليد. ومن هنا نشأ التمثيل أو التشخيص واستخدام المنظر البسيط والزى الخاص والملحقات الدرامية.

وقد اشتركت الجماعة بداية فى أداء هذا الفعل لكل دوره لا يخرج عنه ويلتزم به، ومع تطور الجماعة الاجتماعى وتعدد الأدوار، أصبح هناك من يتولى عن الجماعة أداء الفعل، وأصبح للعرض الدرامى الشعبى بجانبيه: الجانب الأدائى وجانب الفرجة وجود، وإن لم تنعدم المشاركة من الجميع، فكان لرأى المتلقى وذوقه ورغبته دور محدد فى اختيار موضوع الفعل، وزمانه وأسلوب أدائه، بل تعدى هذا إلى سير أحداث الفعل ذاته، ولم يجد المؤدى الذى أصبح أداء هذه الأفعال حرفته ـ إلا الخضوع لرغبة الجماعة فى مقابل ما تمنحه إياه من هبات. وقد أدى هذا إلى فقدان الدراما الشعبية قدسيتها واحترامها فى كثير من الأحيان، والنزول بها إلى أدنى مراحل المتعة والتسلية التى تصل إلى حد الفحش والمجون والخلاعة، وإن كان الفعل الدرامى مازال معبرا عن هذه الطبقات التى تبدعه، معبرا عن همومهم وأحلامهم وموقفهم ضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى القهر الخارجية، تتناولها فى عروضها الشعبية بالسخرية والهراء من أجل مقاومتها، أو إصلاحها أو التندر عليها.

وتضمنت عروض الدراما الشعبة منذ أن عرفتها الجماعات المختلفة شمولية الإبداع الشعبى الفنى، فلم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماء، بل تضمنت اللحن والنغم والرقصة والتشكيل فى الفراغ بالأجساد أو بالألوان.

كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان، بل تعدت محدودية المكان وانطلقت من بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهى وفناء المنازل، إلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة، كما انطلق من قيد الارتباط بمواسم معينة، محددة، أو مناسبات جماعية، إلى الوجود الدائم فى أى زمان ووقت، وإلى الارتباط بالمناسبات الخاصة بأفراد الجماعة، لدفعها إلى التجول سعيا وراء الكسب والارتزاق.

وختاما يمكن التوصل إلى تعريف شامل لمفهوم **الدراما الشعبية**، باعتبارها جوهر ذلك الفعل الذى يعبر عن وجود وأفكار وآمال وأحلام الجماعة، والذى يتضمن صراعا يكون أحد طرفيه البطل الجمعى أو البطل الشعبى الذى يمثل أنماطا من الجماعة التى اختارته من تراثها ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها وخيرها المطلق. وفى الطرف المقابل تلك القوى المهددة لوجود وتماسك الجماعة، والمتمثلة فى قوى العدوان الخارجى، أو قوى الفساد الداخلى التى تعمل على تحلل الجماعة وهى شر مطلق. وينتهى الصراع دوما بانتصار البطل الذى يمثل الجماعة، وهذا الانتصار يمثل الأمل فى استمرار الحياة للجماعة.

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية التى يقدم من خلالها هذا الفعل على المحاكاة، والتقليد والارتجال، ومشاركة الجميع فى الأداء، حيث أن المشاركة عنصر هام فى تحديد الدراما الشعبية وتتم إما بالمشاركة المباشرة لجزء أو كل الفعل، أو مشاركة غير مباشرة تتدرج من التأثير فى اختيار الموضوع إلى تحديد اتجاه سير الأحداث، واختيار النهاية التى تتوافق مع ذوق ورغبة وقيم الجماعة.

وتتميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة فى التعبير عن هذا الفعل فهى تستعين بالموسيقى والغناء، بالكلمة، والحركة، والإيماءة، والتنويع الصوتى، والتقليد، والتشخيص.

وتهدف الدراما الشعبية إلى التعبير عن الجماعة.. أفكارها ومعتقداتها وقيمها وهمومها. وتستعين لذلك إما بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والتندر والنقد غير المباشر، لكنها لا تخلو فى عمومها من جانب الإمتاع والتسلية. والجمع بين التعبير والتسلية هو ما تميزه، والاختلاف بينها فى مظهر من مظاهر الفرجة هو اختلاف فى الدرجة، لكن لا وجود لعنصر دون الآخر.



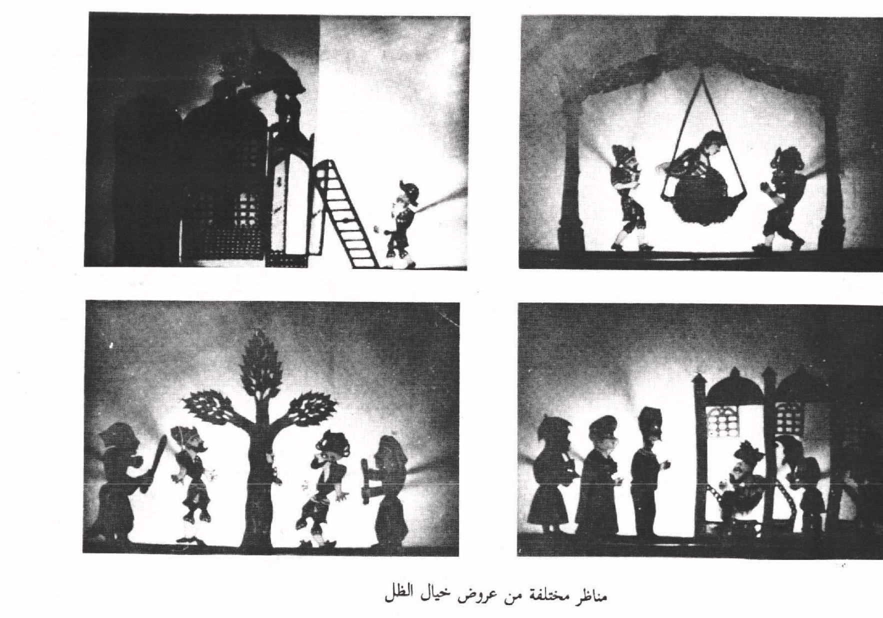
خيال الظل.. فارس الفوارس عنترة «عروسة جلدية»



الحكواتي .. راوى الحكايات الشعبية



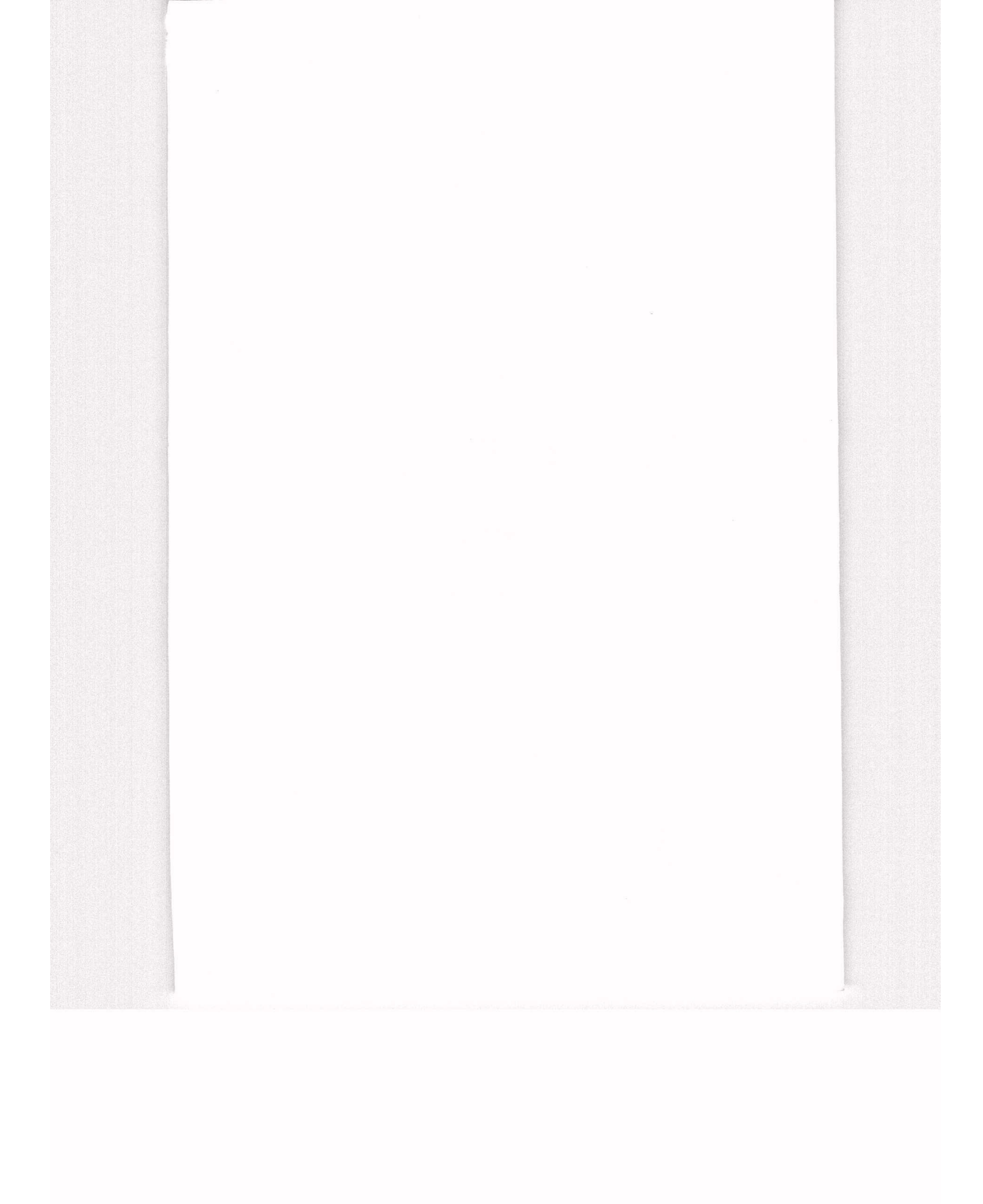
حكواتي شعبي.. لكن من تركستان.



مناظر مختلفة من عروض خيال الظل



الأراجوز المصرى وزوجته نفوسة



الفصل الثانى

توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى المعاصر.

إيزيس وأوزيريس فى المسرح المصرى المعاصر

منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وحتى (١٩٨٧) نستطيع أن نرصد محاولات ثلاث للاستلهام المباشر لأسطورة «إيزيس وأوزيريس» فى المسرح المصرى المعاصر.. الأولى محاولة توفيق الحكيم التى كتبها عام ١٩٥٥ باسم **إيزيس**، وقد تم عرضها على خشبة المسرح القومى المصرى مرتين فى ١٩٥٧ و ١٩٨٦.. ومحاولة على أحمد باكثير **أوزيريس**، والتى كتبها عام ١٩٥٩ ولم تعرض... ومحاولة عبد العزيز حمودة «**الناس فى طيبة**»، والتى نشرت وعرضت فى عام ١٩٨١، على خشبة مسرح الطليعة بالقاهرة.. واستلهام غير مباشر لجأ إليه نجيب سرور فى مسرحية **منين أجيب ناس**، والتى كتبها عام ١٩٧٤، متمثلا رحلة إيزيس الثانية خلف أشلاء الزوج المتناثرة فى أرجاء الوادى.

ونظراً لأن هذا الكتاب حسب المنهج الذى اخترناه يتناول تلك الأعمال الدرامية التى اعتمدت فى إبداعها على مادة تراثية، وقد تم بالفعل عرضها على خشبة أى من مسارح الدولة، فسوف نقوم هنا بالتحليل والدراسة لنص «**إيزيس**، **والناس فى طيبة**»، بشكل أساسى، مع الاشارة عند الضرورة للمحاولات الأخرى.

عندما عرضت الفرقة المصرية الحديثة ـ المسرح القومى الآن ـ فى موسم ١٩٥٧ مسرحية توفيق الحكيم إيزيس، قامت مساجلة نقدية بين اثنين من كبار النقاد آنذاك هما، محمد مندور، ولويس عوض، حول مدى حرية المبدع المعاصر ـ الكاتب المسرحى هنا ـ فى تناول عناصر من التراث، بغرض تحميلها بقضايا معاصرة لزمن كتابتها، وقد حدد لويس عوض أهمية هذه القضية، من أهمية تجربة الحكيم ذاتها فى استلهام التراث الاسطورى الفرعونى لأنها «أول تجربة كاملة لهذا الكاتب فى الأساطير المصرية.. وأول تجربة مصرية فى استخدام رموز الديانة المصرية القديمة استخداما فنيا»[1].. وقد كان رأيه فى التجربة وفى مدى حرية الكاتب فى استلهام التراث أنه «ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص والأساطير، وإنما يقتصر دور الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل، ولا يضيف إلى وقائعه جديدا ولا يحذف من وقائعه شيئا، مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلى أو عن جوهرها المتوارث، وان كان لويس عوض قد حدد حرية الكاتب، إلا أنه قد سمح له بالحذف والإضافة المشروطين، بالحفاظ على محاور وأبعاد المضمون التراثى، والجوهر المتوارث.

أما محمد مندور، فقد منح المؤلف الحرية كاملة فيما يريد، وله ـ المؤلف ـ الشكر على ما أراد، استنادا «إلى أن الذى نعرفه جميعا هو أن الأدباء العالميين لم يبيحوا لأنفسهم حق التصرف فى الأساطير ودلالتها فحسب، بل أباحوا لأنفسهم حق التصرف فى التاريخ نفسه»[2].

وإن كان لنا تحفظ على كل من هذين الرأيين.

سوف نشير إليه فى نهاية هذا العرض.

---

(١) لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث، ط١ (القاهرة ـ دار المعرفة ١٩٦١) ص٧٥.

(٢) محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط٣، (القاهرة ـ دار نهضة مصر، بدون) ص١٥٢.

فيكون من الأفضل أن نرى ماذا فعل الحكيم بإيزيس الأسطورة أولا .

عندما كتب توفيق الحكيم مسرحية **إيزيس** ـ ١٩٥٥ ـ كتبها وكله عشق لشخصية إيزيس، والتى كانت فى ذهنه عندما كتب شهرزاد ـ ١٩٣٠ـ «فقد ورد ذكرها بالفعل فى نصوص تلك المسرحية القديمة، لما بين المرأتين من أوجه الشبه فى علاقة كل منهما بزوجها»(٣). واستمر اهتمامه بها عندما كتب روايته **عودة الروح** ـ ١٩٣٣ ـ والتى بشر فيها بالثورة، ومثلت تطور الكاتب الفكرى والعاطفى، فنجده قد شبه بها حبيبته فى الرواية عدة مرات. كما شبه سعد زغلول بأوزيريس»(٤).

بكل هذا العشق بدأ توفيق الحكيم كتابة مسرحيته مع بدايات الثورة، وفى الفترة التى اجتازت فيها الثورة إحدى المحن القاسية التى هددتها بالفشل والانهزام، وانشقاق رجالها على أنفسهم، ومطالبة المثقفين المصريين لهم بالعودة إلى ثكناتهم ـ بعد أزمة مارس ١٩٥٤ ـ لولا لجوء البعض إلى تحريض بعض القيادات العمالية ضد المثقفين، مما دفع بطوائف من الطبقة العاملة إلى الوقوف بجانب «الضباط وتثبيتهم فى الحكم بعد أن كانوا قد أسلموا تماما للقوى الوطنية والتقدمية، التى كانت تعمل على عودتهم إلى ثكناتهم»(٥).

فى هذه الفترة كتب الحكيم مسرحيته.. وقد لامه وقتها بعض النقاد لإقحامه» بعض المشاكل الوقتية التى كانت تؤرقه يومئذ... كمشكلة الحكم بين الغايات الشريفة والوسائل الخسيسة، «وجعل إيزيس نفسها تذهل عن كل ما تتمثله من معانى الخير وتشارك فى لعبة السلطة بمنطق الأوغاد، فترضى بأن ترشو بعض القادة ليعود لزوجها المخلوع حقه الشرعى»(٦).

(٣) توفيق الحكيم: إيزيس، (القاهرة ـ مكتبة الآداب ١٩٨٥) التذييل، ص١٣٩.

(٤) فؤاد داورة: إيزيس الحكيم (القاهرة، مجلة الفصول، م١،ع٣، ١٩٨١) ص٢٩.

(٥) عبد العظيم رمضان: مقال عن الناصرية (القاهرة جريدة الأهالى ـ ١٩٨٧/٥/١) ص٣.

(٦) لويس عوض: الأزبكية الجديدة، مقال (القاهرة ـ مجلة المصور ـ ١٩٨٦/١/١٧) ص٤٦.

وسواء أكان الحكيم قد تأثر بما كان شائعا يومئذ من لجوء نظام عبد الناصر لشراء ذمم القيادات العمالية أيام حركة الصاوى والطحاوى وطعيمة للاعتداء على المثقفين المطالبين بالديمقراطية.. أو كانت رسالة من توفيق «إلى الزعيم المنتصر بعد أزمة مارس فى غابة السياسة اليومية ومقتضياتها العملية، ومن أجل الوصول إلى الحكم»[٧] باستخدام كافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة، خاصة وأن الحكيم كان على صلة حميمة برجال الثورة، وكان يرسل لهم رسائل من خلال أعماله كما يقول: «لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته.. وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحيانا، وأخشى عليه من الشطط أو الجور، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد وبرفق، وأكتب شيئا يفهم منه ما أرمى إليه.. فقد خفت يوما أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية، فكتبت السلطان الحائر، ثم خفت أن يكون غافلا عما أصاب المجتمع المصرى قبل حرب ١٩٦٧، من القلق والتفكك.. فكتبت «بنك القلق»[٨].

من هذا المناخ، وفى هذه الظروف كتبت **إيزيس**، فهل كانت رسالة غير مباشرة لعبد الناصر، حول الواقع والمثال فى عالم السياسة، وحول التزام الكاتب والأديب، وهل يمكن ـ إن صح هذا ـ أن تكون الأسطورة هى الإطار أو المظروف الذى حمله الحكيم رسالته بمحوريها الواضحين.. فإيزيس الزوجة والأم بعد أن تفشل فى الوصول إلى الحق بالأساليب المشروعة التى علّمها إياها أوزيريس (الذى عرف كيف يخدم الناس) والمثالى، تلجأ إلى نفس أساليب طيفون أو ست (الذى عرف كيف يستخدم الناس» والواقعى، لاسترداد حقها.. فترشو شيخ البلد ذراع طيفون اليمنى:

«إيزيس: اسمع.. أنت تعرف أنه كان لى ذهب كثير وحلى تركتها فى القصر يوم خرجت أبحث عن زوجى. لك نصفه.

شيخ البلد: إن طيفون لن ينتظر حتى يصيده حوريس.. إن له وسائله الأخرى.

---

(٧) فاروق عبد القادر: مقال (القاهرة جريدة الأهالى فى ١٩٨٦/١/٢٢) ص١١.

(٨) توفيق الحكيم: عودة الوعى (القاهرة ـ دار الشروق، ١٩٧٤) ص٦٠.

إيزيس: نعم ومن أجل هذا فكرت فيك وبحثت عنك.. من أجل هذه الوسائل الأخرى..

إيزيس. اننا نعد لمعركة، وإن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر بارع الوسيلة واسع الحيلة، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح،فى حين أننا نريد أن نكتف حوريس بقيود الشرف ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب.

لذلك تلجأ إيزيس إلى وسائل طيفون، أو كما يقول الحكيم : إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر.. فهل يجب على رجل العلم أن ينخذل ويسلم ؟؟ أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه؟.. وهذا هو المحور الأول الذى تدور حوله المسرحية.

أما محورها الثانى وهو رسالة الكاتب الأديب والفنان، فيتضح من موقف، توت، ومسطاط.. وتوت شخصية أسطورية، فهو توت أو تحوت إله الحكمة، والذى سمى الأشياء بأسمائها، وعلم إيزيس وأوزيريس وحوريس، كما تقول الأسطورة..ومسطاط شخصية ابتدعها خيال المؤلف لخلق المقابلة مع توت. ولخلق التقابل ما بين الالتزام بالمبدأ (مسطاط). والالتزام بالقضية (توت).

توت : اسمع يامسطاط إن مبادئ أوزيريس أى مبادئنا لا يمكن أن تعمل عملها إلا فى حالة واحدة وعلى فرض واحد: هو خلو الميدان من المغامر والمحتال.. أما إذا ظهر المغامر فلابد أن نحاربه بسلاحه كى ننتصر.

مسطاط: إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة المغامر والمحتال.. إذا كان لابد لنجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل.. فمعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل فى القوة الذاتية للعلم والخير.. واذا سلمنا نحن خدام مبادىء أوزيريس بذلك فمعناه بكل بساطة: الخيانة لقضيتنا.

هذان هما محورا المسرحية، وقد أعطى الحكيم لنفسه الحق فى الإضافة والحذف على ومن العناصر التراثية من أجل إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً.. وتخريج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر، وفى العصور الحديثة على

الأخص... الأمر الذى دفعه إلى تجريد الأسطورة بقدر المستطاع من أحداثها الخارقة، ليدنو بها من إمكانيات الواقع الذى قد تبدو بعض جوانبه خارجة عن المألوف، ولكنها مع ذلك لا تصل إلى حد الخوارق الأسطورية، فجاءت المسرحية ممنطقة بمنطق البشر فى أحداثها ودلالتها.

تبدأ المسرحية بصورة واقعية لطريق على شاطىء النيل وبعض الفلاحات يسرن بما يحملن إلى السوق.. يشكْون من الظلم عليهن من شيخ البلد الذى يسرق متاعهن، وبضاعتهن، ويتساءلن:

«العجوز: ماذا جرى اليوم فى البلد، ما كان يحدث هذا من قبل.

ويلجأن إلى توت الكاتب ليحرر لهن شكاوى.. أو يكتب لهن تعاويذ تقيهنّ ظلم الحاكم وأعوانه، لكن توت وزميله مسطاط، يختلفان حول دورهما تجاه شكوى الفلاحات... فبينما يرى توت أن واجبه الترفيه عن أهل السوق بمزاميرنا.. نجد مسطاط يعترض عليه لأن أهل السوق فى حاجة إلى معرفتنا.. ونعلم منهما أن السبب فى سوء حال البلاد هو انشغال أوزيريس الملك باكتشافاته، واختراعاته، تاركا الحكم لأخيه ست أو طيفون والذى أصبح المتصرف الحقيقى.. والذى يدير من قصره كل شئون المملكة.. والذى بدأ يصطنع الأعوان للاستيلاء على أموال الشعب.

وهذا يخالف ما جاء فى الأسطورة، من أن أوزيريس، بعد أن أقرت تعاليمه وعلم الشعب فن الحضارة، تركها وأخذ معه توت وسافر ليعلم الناس فى الشمال والشرق والغرب. والعالم حوله أصول الحضارة، ومنذ ترك مقاليد الحكم لإيزيس، والتى حكمت البلاد بحكمة بالغة.. لكن ست حاول أن يقلب الشعب عليها وأن يحدث الفوضى فى البلاد.. لكن إيزيس قاومته، فلم يستطع تحقيق أهدافه.

وتحضر إيزيس هالعة للقاء الرجلين، تطلب العون فى البحث عن زوجها الذى اختفى بعد أن دعاه أخوه طيفون إلى وليمة عشاء.. وبحس المرأة تشعر بأن هناك

خطرا يحيق بالزوج.. ويتنصل الكاتب توت عن مساعدتها فهو مسجّل فقط.. حامل القلم المسجل.. لا أناصر أحدا، ولا أحارب أحدا، ولا شأن لى بأحد.. وتنصرف إيزيس وحدها تبحث عن الزوج.

وتحت جنح الظلام يحضر طيفون وأعوانه، حاملين صندوقا خشبيا به أوزيريس ويلقون به فى النيل، ليحمله التيار بعيدا، ويتصادف وجود غلامين يتعقب أحدهما الصندوق فيجرفه التيار ويلقى حتفه، وبعد أن يطمئن الجناة، يعلن طيفون ملكا على البلاد، ويدور شيخ البلد على أهلها محذرا لهم من إيزيس الزوجة التى تجوب القرى بحثا عن زوج غائب فهى مجنونة ساحرة.. ويحذر الناس ألا ينصتوا إليها.. سدوا آذانكم عن مزاعمها، وأغلقوا أبوابكم فى وجهها، فإنها حيث حلت تجر فى أذيالها الشؤم والنحس..

وتطيع القرية، ولا تستمع لإيزيس.. لكن الغلام ينبئها نبأ الصندوق، واتجاهه إلى الشمال، وتقرر إيزيس السعى وراءه: على أقدامها الرقيقة.. سأسير الحياة كلها إذ لزم الأمر.. لكن إيزيس تسقط على الأرض نادبة زوجها. ويمر بها ملاح يخبرها بأن بعض الملاحين عثروا على صندوق كبير واتجهوا به شطر مملكة ببلوس، وتستمر رحلة إيزيس إلى ببلوس، حيث تلتقى بأوزيريس، الذى علم الناس الحضارة، ويقص عليها كيف أنقذه الملاحون من الصندوق وباعوه لملك ببلوس الذى تلقاه بالبشر، وناداه «بالصديق المصرى»، كما يقص عليها أطراف المؤامرة التى أعدها له طيفون.

وتطلع إيزيس ملك ببلوس على حقيقتهما، وتطلب منه السماح لأوزيريس بالعودة لشعبه وبلده، وبعد لحظة إطراق وتفكير يقول الملك: «أتعرفين ماذا تطلبين إلى أيتها السيدة؟.. أترين هذا القصر؟.. أنت تريدين منى أن انتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه».. ويوافق الملك ويرحلا إلى مصر.

والحكيم هنا وإن استعار رمز العمود الذى يرفع القصر للدلالة على أهمية أوزيريس للمملكة، إلا أنه قد خالف ما جاء فى الأسطورة، من أن أوزيريس قد لقى

حتفه داخل الصندوق، وأن الصندوق قد احتضنته شجرة كبيرة من شجر السرو.. أعجب بها الملك فصنع منها عمودا لقصره.

ويعود الزوجان إلى مصر، ويختفيان عن الأنظار سنوات ثلاث ينجبان أثناءها حوريس، ويستدل مسطاط وتوت على مكانهما.. فأوزيريس حيث حل علم الناس الزراعة وشق الترع، حتى إنهم لقبوه بالرجل الأخضر.. ومن أعماله استدل عليه مسطاط، فيلحق بهما ومعه توت، لمشاركتهما كفاحهما، وتظهر لهما إيزيس هلعة.. لقد أصيب ابنها بلدغة عقرب.. لكنها استعانت بما علمه إياها زوجها من وسائل لمقاومة سم العقرب، وهو الآن فى طريقه للشفاء..

ويخالف الحكيم ما جاءت به الأسطورة.. فإيزيس أنجبت حوريس بشكل أسطورى من روح أوزيريس، التى أيقظتها بنواحها هى وأختها تفيس أمام جثمان أوزيريس بعد أن أحضرته من ببلوس.. فأخذت روحه شكل طائر، حملت منه إيزيس بحوريس، وأن ست اكتشفت مقرها فتحول إلى عقرب لدغ حوريس.. لكن إيزيس بما تعلمته من سحر، استطاعت أن تشفى ابنها. فهى التى ساعدت زوجها فى تعليم الناس فى الطب.

وتشكو إيزيس لهما أوزيريس، الذى يرفض استعادة الحكم، اشمئزازاً من سبل الوصول إلى الحكم، ويجيئهم صراخ من الضفة الأخرى.. لقد اكتشف طيفون وجود أوزيريس، فانقض عليه ورجاله وقتلوه.

الفلاح: أمام أعيننا

الفلاحات: (نائحات) .. وقطعوه..

الفلاح: قطعوه إربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس، وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب.

والمخالفة للأسطورة واضحة هنا، فطيفون لم يمزق أوزيريس بعد قتله، بل بعد أن عثر على الجثمان بعد عودة إيزيس به من ببلوس.

وتمر خمسة عشر عاما، وإيزيس جاهدة.. تربى حوريس للثأر لأبيه، وعندما يحين الميعاد، تلجأ لأساليب طيفون، فترشى شيخ البلد، ويعترض مسطاط فيتركها هو وتوت.. لتستكمل الصراع.. فتدفع بابنها لمبارزة طيفون، وينتصر طيفون، لكن شيخ البلد يوعز إليه بعدم جدوى قتل الغلام، وأنه من حسن السياسة أن تقدم هذا الفتى إلى المحاكمة.. أمام الشعب.. ليحصل طيفون على تأييد الشعب.. هذا ما جاء فى المسرحية.

والأسطورة تقدم ست إلى المحاكمة أمام التاسوع الإلهى، والذى قضى بأن يحكم حوريس الشمال، وست الجنوب، لكن ست لا يرضى بهذا الحكم المبنى على خديعة من إيزيس، فيقرر رفضه واستمرار الصراع والحرب التى استمرت ثمانية وثمانين عاما، وانتهت بانتصار حوريس، وتوحيد المملكة وهروب ست إلى مملكة الصحراء بعد أن أشفقت عليه إيزيس وأنقذته من الموت.

لكن الحكيم فى مسرحيته، يعقد المحكمة أمام الشعب ويقف توت مدافعا عن حوريس، محاولاً إثبات صحة نسبه لأوزيريس، وبالتالى شرعية مطالبته بالعرش. وبعد أن يفشل الدفاع فى تقديم ما يقال عنه بالدليل المادى، وتتأزم الحبكة يصل ملك ببلوس فجأة ليقدم الدليل المادى، والحل للأزمة، وهو الصندوق الذى حمل أوزيريس إلى ببلوس واحتفظ به الملك تذكارا، ويعلن الملك حقيقة نسب حوريس لأوزيريس، ويهرب طيفون، ويندفع الشعب إلى حوريس ويحمله على الأعناق بعد أن عرف الحقيقة.

هذه هى الحبكة وعناصرها التى صاغ منها الحكيم مسرحيته مستلهما بعض العناصر التراثية من الأسطورة، وإن كان قد غير منها الشىء الكثير.. وكما يقول لويس عوض: «توسع الحكيم فى حقوقه الفنية من بعض الوجوه أكثر مما يسوغ له أن

يتوسع، فأضاف إلى أسطورة إيزيس من عنده أشياء كثيرة لا أصل لها فى واقع الأسطورة، كما أنه عدل بعض وقائعها الحيوية تعديلا كبيرا يطمس فى بعض الأحايين معناها الأصلى»[٩].

ونحن نتفق مع هذا الحكم، فيبدو أن الحكيم قد بدأ تجربته دون خطة واضحة إلا الرغبة فى تغيير معالم الأسطورة، كمحاولة للتجديد وإرساء قواعد بدعة مسرحية جديدة، بداية من تغيير اسم ست المتعارف عليه والشائع إلى طيفون دون أى مبرر درامى، وإغفال علاقة الأخوة بين طيفون وإيزيس تلك العلاقة الثابتة فى تاريخ مصر الفرعونية، إلى التغيير فى الأحداث والوقائع. والتعديل والحذف منها لتحقيق المنطق البشرى الذى حاول الحكيم إضفاءه على أحداث المسرحية، والعلاقة بين شخصياتها.

قد يكون من حق الحكيم أن يهبط بإيزيس وبعالم الأسطورة من السماء إلى الأرض، فإن هذا ليس بمستحدث، فقد سبقه كثيرون فى هذا المضمار، وربما كان رائد هذا الميدان الشاعر المسرحى الإغريقى يوربيديس (٤٨٥ ـ ٤٠٦ ق.م) والذى نزل بالأسطورة من عالم السماء إلى عالم الأرض، فى زمن كانت الأسطورة فيه تشكل الفكر والعقيدة اليونانية، فجاءت «شخصيات المسرحية تحمل أسماء أبطال الأساطير وبطلاتها، إلا أنها تأتى بأفعال وتصرفات تشبه تماما أفعال وتصرفات شخصيات أثينية عاشت فى القرن الخامس ق.م.»[١٠] وعلى سبيل المثال ما فعله فى مسرحية اليكترا (٤١٣ ق.م) .. ومع أنه قد استمد موضوعها من الأساطير الإغريقية، إلا أنه قدم اليكترا» كفتاة عادية تضطر إلى الزواج من فلاح فقير وهى الأميرة، فتعايش حياة الزوج، وتتحدث عن الاحتفاظ بنظام البيت، حتى يجد العامل المضنى

---

(٩) دراسات فى أدبنا الحديث: مرجع سبق ذكره. ص٨٣

(١٠) عبد المعطى شعراوى: يوربيديس (٥) ، (الكويت ـ سلسلة المسرح العالمى ١٨٠ ـ ١٩٨٤) ص١٧.

الراحة فى نهاية اليوم.. وتستمر الأحداث فى تتابعها ولكن بتفسير جديد لا يفقدها مغزاها العام، وتنتهى نفس نهاية حاملات القرابين، «وإن كان يوربيديس لم يغير من الأحداث والعلاقات الرئيسية. من تفاصيل الأسطورة فإنه يضفى عليها الطابع الواقعى»[11] بإضافة شخصية الفلاح لتعميق فكره، ووضع تفسيرا جديدا، مع الاحتفاظ للشخصيات بدلالتها الأسطورية، ومع تعامله مع الواقع، وهذا ما لم يحققه الحكيم، فالحكيم وإن كان قد أعلن أنه لا يقصد تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة، إلا أنه سواء أراد أو لم يكن يريد، فقد قدم مصر الفرعونية، حيث الحاكم الفرد، وصراع الأخوة على الحكم، وتورات العرش، وتشويه أعمال السلف، والإتيان بالسحر والتعاويذ.. وإن كان الحكيم قد قصد مما قاله فى الفقرة السابقة، إعطاء مبرر لما يغيره من إبعاد العناصر الأسطورية والأسطورة لتحقيق واقعية المسرحية، حتى ولو خالف منطق الأسطورة، خاصة عندما حاول إكساب ميلاد حوريس فى المسرحية منطقا إنسانيا واقعيا، وهنا يبرز سؤال ويفرض نفسه وهو «هل بالضرورة لتحقيق الواقعية للمسرحية، أن يتفق المنطق الدرامى مع منطق الواقع؟ هناك مبدأ هام فى الدراما أشار إليه كولردج وهو مبدأ الإرجاء المؤقت للشك، أو التعطيل الإرادى للأفكار»[12] وهو الميثاق الذى يعقده المتلقى مع نفسه عند حضوره لمشاهدة عرض مسرحى إيمانا منه بأن ما سيشاهده هو واقع خاص، له منطقه، وقانون احتمالاته، التى تختلف بالضرورة عن منطق وقانون احتمالات الحياة والواقع، اللذين لا تصدق قوانينهما على قوانين المسرح.

إن إنقاذ أوزيريس أفاد الحكيم فى إعطاء مبرر إنسانى واقعى لميلاد حوريس، وأكد

---

(١١) الأرديس نيكول: المسرحية العالمية جـ١، ترجمة: عثمان نويه (القاهرة: الانجلو المصرية ـ بدون) ص٨٠.

(١٢) الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: درين خشبة (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون) ص٤٣.

على عزوف أوزيريس عن الحكم، إلا أنه عمل على إغفال واقعة مهمة مؤثرة فى شخصية إيزيس، وهى رحلتها الثانية وراء جثمان الزوج الممزق، تلك الرحلة التى تعمق وفاء إيزيس كزوجة تسعى لتحقيق حق إلهى لزوجها بتجميع أشلائه ودفنه تحقيقا لهذا الحق الذى نادت به الأديان.. لقد أغفل الحكيم هذه الواقعة بدلالتها العقائدية لانتشار عبادة أوزيريس فى وادى النيل.. ودلالتها السياسية فى توحيد الوادى وأقاليمه.

قد يكون الحكيم فى اغفاله لهذه الواقعة متمثلا لمبدأى التكثيف والاقتصاد فى الدراما، أو كما يقول على الراعى «يقتصر فى مسرحيته على تتبع الأحداث التى أدت إلى مقتل أوزيريس، ثم إلى نمو حوريس من بعد وبلوغه مبلغ الرجال، ليواجه طيفون فى مبارزة غير ناجحة، ثم يلاقيه من بعد فى قاعة محكمة»(١٣). وإن كان الأمر كذلك فما الضرورة الدرامية إذن فى اختيار الحكيم لواقعة لدغ العقرب لحوريس، فهى لا تساعد على توضيح فكرة، أو تطور للحدث، أو إنماء للشخصية.

واقعة أخرى هامة غيرّ الحكيم من أبعادها ليحقق منطق الواقع، وهى واقعة المحاكمة الأخيرة، والتى أجراها بين طيفون وحوريس أمام الشعب، وليس أمام مجمع الآلهة.. لقد عقد الحكيم محكمته أمام الشعب، ولكن من هو الشعب الذى نصبه الحكيم قاضيا وحكما، إن إيزيس ذاتها تنظر لهذا الشعب باعتباره شعبا مسلوب الإرادة، من السهل خداعه، وهذا تقريبا رأى الجميع فيه.

إيزيس: مسطاط ينسى أن زوجى أوزيريس كان معبود الشعب فى يوم من الأيام.. فما أن ظهر أخوه المغامر طيفون حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من زوجى المسكين ملكه وشعبه.

---

(١٣) على الراعى: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، (القاهرة ـ كتاب الهلال ١٩٦٩) ص٨٩.

توت: حقا إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب فيما تسرق.

مسطاط: إلى حين.. إلى حين.

توت: نعم إلى حين ظهور يد أخرى أبرع.

هذا هو الشعب الذى كان يعشق أوزيريس، وفجأة أطلق عليه «الملك الذاهل».. وصدق أن طيفون هو «الملك الساهر».. لقد جمع الحكيم الشعب ليستفيد من قوة تجمعه، كما يقول فى بيانه الملحق بالمسرحية «إن قوة الشعب مثل قوة الشمس لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها، وتشتت، ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت.. لذلك كانت الخطة النهائية لإيزيس فى هذه المسرحية، هى الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون، وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المجتمع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه»

لكن الحكيم لم يستطع أن يحقق هذا فى شعبه دراميا، فالشعب طوال المحاكمة أفراده هم أعوان من حاشية طيفون يهللون لصالحه، وغالبيته تنقاد لهم، ومثل هذا الشعب حتى بالمنطق الواقعى، يكون غير قادر على إحداث أى تغيير، فهو فاقد القدرة على الإدراك، وبالتالى على الفعل، لا يحكمه منطق العقل، بل يحتاج لدليل مادى، ويأتيه الدليل المادى من خارجه، على يد ملك ببلوس، الذى يعتذر عن تأخره «فقد أخرنى عائق فى الطريق»، ودخول ملك ببلوس هنا، أشبه بالحيلة التى اخترعها يوربيديس فى مسرحياته.. فمن التجديدات التى أدخلها يوربيديس على الشكل فى التراجيديا اليونانية، ما عرف بظهور (الإله من الألة) فى خاتمة الرواية.. اذ تظهر شخصية مقدسة فى آخر المسرحية، ويروى البعض أن يوربيدس قد لجأ إلى هذه الحيلة لكى يتوصل إلى حل بعد أن يكون الحدث قد أصبح معقدا، وأصبح من الصعب على المؤلف أن يجد حلا.

وقد استمرت هذه الحيلة بعد ذلك حتى الكلاسيكية الحديثة، وإن كانت قد اتخذت شكلا جديدا كصورة الملك أو نائب الملك.. نفس الشىء استخدمه الحكيم

فى دخول ملك ببلوس ومعه الدليل المادى ـ الصندوق الخشب ـ الذى تراه الجماهير فتندفع هائجة،فى هوجه، فالجماهير هنا تدفعها عاطفتها المهتاجة، لا تركن لحكم عقلانى صائحة «الموت للقاتل».

ولنا رأى يخالف رأى على الراعى فى تشبيه ما فعله الحكيم بمسرح بيرخت الملحمى «حين يتوجه بالخطاب مباشرة إلى نظارته، طالبا إليهم ألا يتخذوا من أحداث مسرحياته موقفا سلبيا، فالأسلوبان مختلفان، وجوانب المخاطبة مختلفة.. فالحكيم يخاطب شعبا تتحكم فيه عاطفته، وبريخت يخاطب شعبا يتحكم فيه عقله، وهذا ما جعل على الراعى يتراجع عن مقارنته السابقة بعد أسطر قليلة متداركا بأن مناظر المحاكمات التى تشرك الشعب قاضيا ومنفذا معروفة على كل حال خارج بريشت، نجدها فى بعض أعمال شكسبير.

ومع كل ما أثير حول المسرحية عند عرضها ١٩٥٧ وبعده، فإنه عند اعادة عرضها مع بداية ١٩٨٦ ، أى بعد قرابة ثلاثين عاما، ازدادت المسرحية غربة عن الأسطورة، حينما حاول مخرجها كرم مطاوع أن يضفى عليها بعداً جديدا مقحما على النص الأصلى مستعينا بنص شعرى كتبه صلاح جاهين يتداخل مع مشاهد النص الأصلى للتأكيد على هذا البعد الجديد الذى يتمثل فى المناداة بالوحدة العربية التى تواجه صعوبة فى تحقيقها حاليا.. وقد ظهر هذا جليا فى حرص كرم مطاوع على التأكيد على رحلة إيزيس من مصر إلى ببلوس، والتى تحول النص الجديد بها على بلدان الساحل الشرقى للبحر الأبيض، فتلقاها شعوبها مرحبة مهللة مغنية راقصة، حتى تصل إلى ببلوس، فبعد أن تترك الغلام وتبدأ رحلتها تلتقى بأهل «منفيس».

«إيزيس: بحثا عن زوجى أوزيريس..

النيل أوصلنى إلى ممفيس..

يا أهل الأسوار البيضا..

جالكوش صندوق غالى ونفيس» !

ويلقاها أهل منفيس بالترحاب والدعوات الصالحات، فتتركها الى «تنيس» .. ومنها إلى سيناء. ثم إلى عكا المنيعة.. وأخيرا صور وصيدا «وهما من بلدان جنوب لبنان» .

«إيزيس: صور وصيدا صور وصيدا..

أعرفكم بالنار القايدة..

وأدعيلكم بالنصر»

والإشارة الأخيرة ترتبط بالظروف السياسية والحرب الأهلية التى تمر بها لبنان زمن عرض المسرحية.

ولتأكيد معنى الوحدة العربية بشكل مباشر، فإن حوريس الابن المنتظر، لا يكون هو حوريس الإبن الذى يوحد وادى النيل ويثأر لأبيه فحسب كما جاء فى الأسطورة، بل هو يعد لمهمة أكبر من ذلك، كما جاء فى المقدمة التى أضافها الحكيم خصيصا لافتتاح الجزء الثانى ـ حيث أن المسرحية عند إعادة عرضها قد قدمت فى جزءين.

إيزيس!.. يكون امتدادك فى الكفاح سيكون استمرارك

كى لا ينتهى أبدا جهادك من بعدك..

بل أن يواصل طفلنا هذا الكفاح فى سبيل

المثل العليا التى تعيش بها ولها.. إن الوطن

يناديك من أعماقه أن تستمر فى إرسال نورك

ليبدد الظلام ويواصل ابنك رسالتك..

إنه فداء الوطن لك يا أوزيريس

نعم حورس.. هكذا أسميه وأناديه منذ الآن.

ويربى حورس فى قصر ملك بيلوس، حيث يشب، ويقع فى حب «نورا» إبنة الملك، يلهو ويمرح، وتتعلق به الفتيات، حتى يأتيه مسطاط ليعود به إلى مصر.

مسطاط: أنا مسطاط اللى جبتك هنا خبيتك عند ملك

ببلوس واليوم بعد سبعتاشر عام أصبحت فتى

والريح فى إيدك ريشة.. وتدريبك

تم.. وبقيت تقدر تهزم «طيفون»

وتأخذ تأرك..

ويودع حوريس نورا خطيبته ليذهب لأداء واجبه المقدس، لكنها تحضر معه إلى مصر.. إضافة يقصد منها التأكيد المباشر على معنى الوحدة، ولكنها تغرب النص تماما عن الأسطورة، وتختتم هذه الصورة الساذجة للتعبير عن الوحدة، بزواج حوريس من نورا، وهذا زواج مفتعل غير حقيقى لأن الوحدة لم تتحقق بعد.

ونحن نرى أن المسرحية فى عرضيها ١٩٥٧، ١٩٨٦، قد بعدت تماما عن الأسطورة، بل كان فى الإمكان أن تستبدل الأسماء الأسطورية التى جاءت بها لتكون شيئا جديدا، دون حاجة لهذه الاستعارة الأسطورية للأسماء.

لقد صادف الحكيم بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية فى عصره، الحاكم الظالم الذى يسعى للحكم بالخداع والاغتيال واصطناع الأعوان، وضرب القوى

الوطنية» والزوجة التى تسعى للبحث عن زوجها الغائب، وتأخذ على عاتقها الثأر له، فتربى ابنها على الأخذ بثأر الأب ولو أدى الأمر بها إلى استخدام أحط السبل والوسائل.. والعميل الذى يخون، ويباع ويشترى لمن يدفع الثمن الأعلى، القادر على التلون والتعامل مع أى نظام.. والكاتب الأديب، فاقد الوعى بقضايا أمته.. والفنان صاحب المبدأ.. والمثالية التى تهزم أمام الشر والخيانة.. والشعب الذى يعيش فى جهالة عن صالحه، يحكم عاطفته فى مقاديره فيسهل انقياده للحاكم الماهر الماكر الذى يسلبه حريته وإرادته.

ظواهر اجتماعية سياسية معاصرة للحكيم، أراد أن يصوغها عملا دراميا، وبدلا من أن يسعى لإبداع رموز خاصة للدلالة على هذه الظواهر، مثلما أبدع مسطاط وشيخ البلد، ومثلما فعل الإنسان القديم عندما أبدع أساطيره لتعبر عن عصره، لجأ الحكيم إلى رموز جاهزة ابتدعتها عقلية الإنسان القديم فى أساطيره بما تحمله من مقولات، وشخصيات لها دوافعها وخصوصيتها وأبعاد صراعاتها ودلالاتها.

وبدعوى النزول بالأسطورة المستعارة ورموزها إلى الواقع البشرى الذى يعايشه الكاتب ليقدم من خلالهما تفسيره لظواهر هذا الواقع، يسمح لنفسه بالتعديل والتغيير والإبدال، بالدرجة التى تفقد الدال دلالته، والرمز معناه، ويصبح المنتج الإبداعى الجديد غريبا عن الأصل المستلهم منه والمستعار منه رموزه.

ونحن نتفق هنا مع الرأى الذى يضع المحاذير عند التعامل مع الموروث خاصة مع الشخصيات التراثية، فان كان من المتفق عليه أن للشخصية الدرامية أبعاد ثلاثة تحددها، وهى البعد النفسى، والبعد الاجتماعى، والبعد الفيزيقى، فإن الشخصية التراثية تكتسب فضلا عنها، بعدا رابعا، وهو البعد التراثى، أو الدلالة التراثية، المتوارثة والمختزنة فى الوجدان الجمعى للجماعةالإنسانية، برموزها ودلالتها، ذلك البعد الذى يكسبها نوعا من الثبات الرمزى الذى يوجب الحذر والحرص عند التعامل معها حفاظا على البعد التراثى.

الناس فى طيبة

وننتقل إلى مسرحية الناس فى طيبة، كمثال للتعامل مع الشخصية التراثية، والتغيير فى دلالتها التراثية، وهذا ما فعله كاتبها عبد العزيز حمودة.. فمن المعروف أن ست هو رمز للشر المطلق، يقتل أخاه كيدا ونكاية فى نجاحه، وحقدا لمحبة الناس لأوزيريس، وطمعا فى الحكم.. وهذه هى دوافعه التى تحركه للفعل الخاطىء الشرير. ولفعله ولمقاومته للخير المتمثل فى أوزيريس، ارتبط بمفهوم الجدب والخراب والصحراء، فماذا فعل عبد العزيز حمودة به؟ لقد جعل منه بطلا مخلصا يسعى لإيقاظ الوعى لدى شعب طيبة، فيقتل أوزيريس الذى علم الشعب الاتكال عليه..

ست: هو الذى بنى، وشيد، وهو الذى أفلح وزرع.. وحينما ترك

طيبة وارتحل عنها توقف كل شى.. وتلك هى المأساة

لقد علم الناس الاتكال عليه والتواكل على قدراته..

لقد قتل أوزيريس أنبل ما فينا.. قتل الإنسان العظيم

داخلنا جميعا.. لهذا يجب أن يذهب.

وست هنا، غير ست الأسطورة.. شخصية جديدة، بدوافعها وأهدافها.. ورمزها وإن اشترك مع ست الأسطورة فى الإسم، والفعل.. قتل الأخ من أجل الحكم. ولكن التغيير هنا لا من أجل الحكم ولكن من أجل أفراد الشعب طيبة، الذى أفقده اتكاله على أوزيريس ـ الدولة ـ القدرة على الفعل، وأصبح شعبا يتناقلهم الحكام، يتوارثونهم وهم يتفرجون ويطلقون النكات.. فلسفة أى فلسفة تلك التى تجعل من الناس جسدا بلا إرادة، مجرد طينة يتناولها الحكام بالتشكيل والتكوين والحرق أيضا، «لا يفعلوا ما يريدون، ويريدون مالا يفعلون»[١٤].

---

(١٤) عبد العزيز حمودة: الناس فى طيبة، (القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨١) ص٣٠.

حول هذا الشعب تدور مسرحية الناس فى طيبة والتى استلهم المؤلف عناصرها من أسطورة إيزيس وأوزيريس، والتى حاول الحفاظ على كثير من عناصرها، إلا أنه ضمنها تفسيرات أفقدتها واقعها وجاءت بعيدة عن واقع الأسطورة. وقد يكون هذا كما يقول طه وادى هو «مناورة مركبة».. تتيح للكاتب قدرة فائقة على التبرير، فإذا جاء الموقف لا يتسق وطبيعة جو الأسطورة، كان التبرير أنه لا يقصد نقل عالم الأسطورة نقلا حرفيا، وإلا فما الجديد إذن؟.. واذا أمسكت بموقف يتجاهل الواقع المعاش فإنه يبرر ذلك بأنه لا يعبر عن الواقع بقدر ما يفى لعالم الأسطورة[١٥]. وفى رأيى أن هذه المناورة أو المحاورة لإعطاء مثل هذا التبرير، هى مناورة غير مبنية على خطة واضحة فى ذهن المؤلف منذ البداية.

نشر عبد العزيز حمودة مسرحيته بعد عشر سنوات من وفاة جمال عبد الناصر، وبدأ الحدث بها بعد عشر سنوات من رحيل أوزيريس عن طيبة ليعلم الشعب الحضارة وينقلها من البداوة إلى الحضارة، تاركا إيزيس الزوجة لتحكم طيبة، يساعدها الكاهن الأعظم، وهذا يتفق مع جاءت به الأسطورة، لكن كيف وظف المؤلف العناصر الأسطورية لطرح قضايا معاصرة؟.

فى الفترة التى أعقبت وفاة عبد الناصر حتى عرض المسرحية، شهدت الساحة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر العديد من الأحداث الجسام من أهمها التهجم على عبد الناصر ومحاولة الإساءة إلى فترة حكمه، ونظامه، واتهام بعض من كانوا مقربين إليه بتكوين مراكز قوى، لمقاومة النظام الجديد، ثم تصفيتهم.. كذلك تغير النظام الاقتصادى للبلاد من سياسة اشتراكية يخدمها القطاع العام، إلى انفتاح اقتصادى، واستثمار أجنبى وإطلاق اليد للرأسمالية الوطنية، ونقل التبعية الاقتصادية والسياسية والعسكرية إلى محور الغرب والولايات المتحدة.. وإلغاء نظام الحزب الواحد،

(١٥) طه وادى: مقال عن الناس فى طيبة (القاهرة ـ جريدة الجمهورية ـ ١٩٨١/٢/١٨) ص٥.

وإنشاء أحزاب متعددة، ومجلس الشورى، ومحاولة تدعيم الرأى الحر بقدر الإمكان، وصاحب كل هذا التغيير العديد من المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية داخليا وخارجيا.

ويحدد هذا بشكل واضح فى كتاب البحث عن الذات الذى كتبه أنور السادات.. فقد كتب السادات تعليقا على موقف عبد الناصر بعد حرب القنال ١٩٥٦، والتى انتهت بانسحاب القوات المغيرة بفضل الإنذار الروسى، وقرار الانسحاب الامريكى، كتب يقول: «الذى جعل هزيمتنا تنقلب إلى نصر كان القرار الأمريكى (بالانسحاب) وليس الإنذار الروسى.. ولكن هكذا كان عبد الناصر تختلط عليه الأمور ويفقد البصيرة وخاصة لأنه كان يتأثر جدا بتحليلات المحيطين به والذين لم يكونوا شرفاء فى تقديم النصح له»[١٦].

والمقصود بهم أصحاب مراكز القوى الذين صفاهم السادات بعد توليه الحكم، والذين اتهمتهم نعمات فؤاد بأنهم عام ١٩٦١ أى «بعد نصف قرن تقدمت فيه الدنيا فرضت مراكز القوى على المصريين الحراسة بشكل همجى للإرهاب المادى والمعنوى. وجرى من المآسى والمخازى ما سجلته (لجنة الاقتراحات البرلمانية) التى تشكلت عام ١٩٧٢)»[١٧].

أما عن النظام ككل أيام عبد الناصر فيصفه السادات بقوله: «بانتهاء الخمسينات ودخول الستينات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم والنكسات والأخطاء البشعة.. وكما أقول دائما ــ كما كانت ثورة ٢٣ يوليو عملاقة فى إنجازاتها فى الخمسينات فإنها كانت عملاقة فى أخطائها فى الستينات.

كل هذا حاول المؤلف أن يسقطه من خلال الأسطورة، الأمر الذى أثقل كاهل

---

(١٦) أنور السادات: البحث عن الذات ط٣ (القاهرة ــ المكتب المصرى الحديث، ١٩٧٩) ص١٦٠.

(١٧) نعمات فؤاد: أعيدوا كتابة التاريخ ط١ (القاهرة ــ دار الشروق ١٩٧١) ص١١.

الأسطورة، وكاهل المؤلف الذى اضطر إلى تقديم تفسيرات، وتبريرات، وأن يغير من معالم الشخصيات بالشكل الذى أحدث فجوة ما بين رموز المسرحية ومحاورها ودلالة الأسطورة وعناصرها.

والحدث الرئيسى فى المسرحية يدور حول محاولة ست لاغتيال أخيه أوزيريس.. وقيام إيزيس مستعينة بالشعب وعلى رأسه حوريس بالثأر للزوج واستعادة الحكم، فبعد غيبة عشر سنوات خارج البلاد عاد «رسول خير الفعل والقصد.. حمل الأمانة وارتحل.. منح شعوب الأرض الأمل، فى الشام، فى بابل، فى بلاد ما بين النهرين.. اليوم أوزيريس عاد مع نور الصبح عاد.. والبلد فى غيابه أصابها الخراب، الحقول جفت، والسدود انهارت والكهنة خزائنهم بالمال فاضت، والشعب فاض به الكيل، هذا حال الشعب، أما ست فهو حانق على هذا الشعب المستكين، الذى ينتظر عودة الغائب، وهم بين يائس وخائب.. وإيزيس التى آمنها أوزيريس على الحكم، تتآمر مع الكاهن الأعظم ضد أوزيريس، وإلى هنا والعلاقة بين حبكة المسرحية والواقع المعاصر، واضحة، مرور عشر سنوات على اختفاء الزعيم المعلم - أوزيريس/ عبد الناصر - وقلق الشعب من جراء التغييرات السريعة التى تدور حوله، والتهجم على الزعيم الغائب من أقرب الناس إليه من نائبه الذى تولى الحكم بعده وانتظار الشعب لوعود بالرخاء لم تتحقق.. فالشعب ظل عشر سنوات ينتظر. تحمل الظلم والقهر دون أن يقول لا، عشر سنوات برر أثناءها الناس صمتهم لأنفسهم بحجة أن المنقذ، «لابد عائد فى يوم من الأيام ليصلح كل شىء»[18].

ويعود أوزيريس، ليجد زوجة خائنة تتآمر على حياته و«الشعب خائف تنطق عيناه بالذعر، ووجوه صفراء كالحة.. بينما أهل الصفوة والمقربين من إيزيس يسلبون الشعب كل شىء. وقد خالف المؤلف هنا ما جاء فى الأسطورة فى تقيده بشخصية إيزيس. فإيزيس عبد العزيز حمودة ذات خصوصية تخالف الأصل، فهى هنا زوجة

(١٨) الناس فى طيبة: مرجع سبق ذكره، ص٩ - ١٥.

خائنة تطمع فى الحكم تصطنع الأعوان الذين يسلبون الشعب أمواله وحقوقه، تستغل الدين لحماية شرورها، تتآمر على قتل الزوج عند عودته، شخصية مغامرة لإيزيس الأسطورة بدوافعها وعلاقاتها، وصراعاتها.

ويكتشف أوزيريس أبعاد المؤامرة، لكنه بمثاليته يرجىء الجزاء، ويلبى دعوة أخيه ست وهو يعلم أيضا بما يدبره له مع أعوانه، ويعترف ست لزوجته نفتيس بما ينوى عليه من قتل أوزيريس «ليتحمل ذنب طيبة وأهلها. نعم لابد أن يتحمل ذنوبنا جميعا.. إذا كان من حقنا أن نأمل فى ميلاد جديد. ويفاجئنا عبد العزيز حمودة بست جديد، مخلص، ومصلح اجتماعى.

ويحضر أوزيريس الوليمة ويدخل الصندوق بإرادته حتى يعطى الفرصة لست أن يخلق شيئا جديدا.. وأن يعلم الناس فى طيبة «ان الإنسان لا يكون.. بل ليصبح ما يريد هو» .. وأمام الشعب تقف إيزيس لتستثمر اغتيال أوزيزيس، وتأليب الشعب على ست الذى لا يترك لها الفرصة وينجح فى ضم الشعب لصفه، وتهرب إيزيس ومعها كاهنها الأعظم، لتبدأ صراعها من أجل السلطة والعرش.

أما الجزء الثانى من المسرحية فيبدأ بكورس يلخص الأحداث التى وقعت طوال. عشرين عاما، وهى الفترة التى مرت على الأحداث بعد نهاية الجزء الأول وحتى بداية الجزء الثانى، وقد اعتمد المؤلف فى حبكتها على وقائع الأسطورة، فإيزيس تسعى وراء الصندوق الذى احتضنته شجرة ضخمة بشواطىء فينيقيا.. وتحصل على الصندوق وتعود به إلى مصر تخبئه بين الأحراش، وتبكى على الجثمان فتحضر إليها روح أوزيريس، وتحمل منها فى حوريس، ويعثر ست على الأمانة الغالية، ويمزق الجسد إلى أربعة عشر جزءاً، وتبدأ رحلة إيزيس الثانية خلف الأجزاء المبعثرة.. «تجمع الأجزاء الطاهرة، بعيونها تلثمها، بدموعها تداويها إلى أن يلتئم الشمل وتدب فى الجسد الحياة.

إلى هنا والأحداث التى يسردها الكورس تتوافق مع أحداث الأسطورة.. ثم ينتقل

بنا المؤلف إلى طيبة ليقدم لنا طيبة بعد عشرين عاما من حكم ست، الذى حاول تنظيم الحياة لشعبها، وتعليمه ديموقراطية الحكم والشورى، والمشاركة فى تحمل المسئولية الوطنية، لكن ست يصدم فى الشعب الذى يهرب من المسئولية والعمل، لإلقاء النكات، والإشاعات ويكاد يدفع بست إلى الجنون، لضياع جهوده هباء مع هذا الشعب.

ست: ... ألوث يدى بأبشع جريمة فى الوجود.. أقتل أخى وصديقى..أفقد راحة الضمير إلى الأبد.. أعيش وحيدا مع إحساسى المؤلم بالإثم.. أعاقر الألم وأدمن الأرق حتى أعيد لطيبة نفسها، حتى أمكن الناس من أن يكونوا بشرا.. لا مجرد دمى تأكل وتشرب وتنام وتصحو بالأمر.

لقد قتلت أخى حتى أحرر الناس.. حتى أعطيهم حقهم فى حرية التفكير.. حتى أحررهم من أساطير العبد وقيود الخزعبلات.. وبدلا من هذا أرانى الآن أدفعهم إلى أحضان الأسطورة بنفسى.. أليس هذا أمر مؤسف حقا؟.

هذه من ناحية ست، أما إيزيس، فانها تستغل موت أوزيريس، وتمزيق جثته لصالح أطماعها، فتخدع الشعب الذى التف حولها بأسطورة اختلقتها:

نفتيس: إنها تشيع بين الناس أنها جمعت جثة أوزيريس التى مزقتها إربا إربا.. وأنها أعادت لها الروح بدموعها وسحرها.. وأن ابن أوزيريس عائد عما قريب لينتقم من قاتل أبيه.

وتوهم الشعب بأنه بعودة روح أوزيريس وبعودة حوريس سيعم الخير على البلاد.

إيزيس.. بشروا أهل طيبة بالخلاص.. بشروا الناس أن ساعة الخلاص قد اقتربت.. بشروهم بأنه لن يبقى فى طيبة بعد اليوم جائع أو عريان.. لن يبقى فيها مظلوم أو مهضوم، فقد عادت روح أوزيريس ولن تمضى شهور حتى يعود ابنه حورس.. نعم.. سوف يعود على رأس جيش جرار ليحرر طيبة من عذابها.

ويفاجأ ست بأنه لم يتقدم بالشعب خطوة، وأن أحلامه جميعا قد ضيعها شعب طيبة.. وبعد عشرين عاما يقول: أجد نفسي حيث تركني أوزيريس منذ عشرين عاما. أحكم كما حكم..

ويقرر أن يقابل إيزيس «ليراها» وسط الأسطورة التى خلقتها.

والمؤلف هنا لم يكتف بإلصاق صفة الخيانة والتآمر على حياة أوزيريس بإيزيس.. بل أضاف إليها صفة جديدة، بعيدة عن خصوصيات إيزيس الأسطورة، فقدم إيزيس مخادعة للشعب مختلقة لأسطورة عودة الروح إلى الجسد، وعودة أوزيريس إلى الحياة الأبدية، كما اختلقت أيضا وجود حوريس الذى لا وجود له أساسا كما تعترف لست:

ست: أنت تعرفين أن حورس لا وجود له يا إيزيس.

إيزيس: لم أكن أظنك ستصدقها.. حتى كاهن معبد رع صدقها.. ساعدنى فى خلق الأكذوبة ثم صدقها.

ولم تكن هى الأكذوبة الوحيدة التى اختلقتها إيزيس.

ست: هل كنت تظنين أننى صدقت هذه القصة الساذجة عن الشجرة التى احتضنت التابوت الذهبى.. أو الأجزاء التى جمعتها من أقاليم طيبة الأربعة عشر بعد أن مزق ست الشرير جثة أخيه ونثرها فى أقاليم طيبة.

لابد أنك تقتلين فى كل إقليم رجلا تضعين جزءاً منه فى التابوت إلى أن اكتملت الجثة.

إيزيس: (ضاحكة) أحيانا لم أكن حتى مضطرة لهذا يا ست.. يكفى أن يلف شىء ما بالكتان الأبيض ليعتقد الناس أنه جزء من جثة أوزيريس..

وهكذا ينفى المؤلف عن المسرحية الصدق الأسطورى والذى يمثله منذ البداية إلى حد ما، وبدون سابق إنذار تجىء الأسطورة أكذوبة ابتدعتها عقلية إيزيس، الخائنة

الكاذبة، القاتلة، وإن كان قصد المؤلف من هذا الإدعاء إظهار الشعب كألعوبة يتقاذفها الحكام بينهم، ويقهرونه، بالكذب، والخديعة، وبالأساطير التى تختلقها الطبقة الحاكمة عن أفرادها لاستغلال سذاجة وأمية الشعب، إلا أنه بهذا قد أفقد الأسطورة وظيفتها بالنسبة للجماعة باعتبارها حافظة لعقيدة الشعب، وأعرافه، وتقاليده، وتفسر له الكون حوله، وأنها نتاج العقل الجمعى الشعبى.

وفى رأيى أن الحكيم عندما خلق معادلاً موضوعياً دراميا، من علاقة شيخ البلد وأبناء الشعب فى إيزيس الحكيم، ليؤكد على سلبية الشعب وانقياده، كان أكثر توفيقا من عبد العزيز حمودة فى الناس فى طيبة، والتى حاول فيها أن يوهم المتلقى بأنه يقدم الأسطورة بوقائعها، وإن خالف بعض تفسيراتها، ودوافع الشخصيات الكامنة خلف بعض الأحداث والأفعال، طوال الجزء الأول وبداية الثانى، ثم فجأة وبدون إنذار يخلق المقارنة.. وتفجير دعواه بتكذيب الأسطورة وفقدانها لمصداقيتها، وإبداعها الجماعى.. وهنا أتفق مع رأى طه وادى بأن ما حدث هو محاولة لإعطاء الكاتب لنفسه فرصة للمراوغة ما بين الأسطورة والواقع المعاش.. وهنا ينفجر تساؤل عن مدى تأثير هذا الادعاء على درامية الحدث، وتطوره، وفى رأيى أن ادعاء تكذيب الأسطورة لم يؤثر على تطوّر الحدث فكون إيزيس قد قامت بتجميع الأشلاء الحقيقية، ودربت ابنها حورس على القتال وأخفته عن الناس، وتصديق الناس لها وتجمعهم حولها، لم يتأثر بواقعة التكذيب، وادعاء أن الأسطورة من صنع إيزيس، فهى وقائع وقعت سواء أكانت إيزيس صادقة أم كاذبة وبها يتطور الحدث ليصل إلى قمته وهى المواجهة بين ست وقوات إيزيس.. إن المؤلف هنا وقع فى نفس المحاذير التى وقع فيها الحكيم، وهى استخدامه رموزا ثابتة الدلالة، لإسقاط دلالات معاصرة، وكان الأحرى بهما أن يبتدعا رموزا جديدة معاصرة، دون حاجة إلى استعارة مجرد الأسماء من الأسطورة.

إيزيس ومنين أجيب ناس

أما الاستلهام غير المباشر للأسطورة فنجد مثالا له فى مسرحية **منين أجيب ناس** والتى كتبها نجيب سرور عام ١٩٧٤ مزاوجا بين بعض عناصرها وبين عناصر الموال القصصى الشعبى **حسن ونعيمة**، فى صياغته للمسرحية، ودفعه لذلك التشابه ما بين رحلة نعيمة وراء جثة حسن مع رحلة إيزيس خلف أشلاء جثمان أوزيريس فضلا عن التشابه بين المرأتين، فكلا المرأتين فقدت رجلها، الذى غُدر به.

يفتتح نجيب سرور نصه المسرحى بما ينبىء بهذه المزاوجة، من خلال ذلك النص عن البعث والذى اختاره من كتاب الموتى ـ نصوص الأهرام والذى يقول:

«انهم يقولون عنك يا أوزيريس:
ولو أنك ترحل إلا أنك ترجع ثانية
ولو أنك تنام إلا أنك تستيقظ ثانية
ولو أنك تموت إلا أنك تبعث مرة أخرى»[19].

والبعث هنا هو ما تؤمن به نعيمة، هو دافعها لأن تجد جثمان حسن حتى تدفنه مع رأسه التى اختطفتها من قاتليه، حتى يمكن أن يبعث حسن كما توصى بذلك الديانات جميعا.

«كنت حاسة..
انهم هايتاووا رأسه بعيد..
بعيد عن جثته..
يعنى غربة..
حتى بعد الموت يا ناس..
ربنا بيحيى العظام..
جثة من غير راس.. وراس..

(١٩) نجيب سرور: منين أجيب ناس (القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة ـ ١٩٧٦) ص٤.

بلا جثة.. يبقى كفر..
يبقى عند..
عند حتى لربنا..
قلت مش حايقوم حسن يوم القيامة..
زى كل الناس يقابل ربنا..
يبقى لازم جثته..
تندفن ومعاها راسه!

هكذا تؤمن نعيمة، ولنفس السبب رحلت إيزيس تجوب الوادى تجمع الأشلاء الممزقة ليعود أوزيريس لحياته الجديدة، ليبعث.

ومن الأسطورة أيضا استلهم نجيب سرور ميلاد حوريس وما يحيط به من أسطورية فى منح نعيمة الأمل عن طريق الحوريات فى إمكانية العثور على حسن.. حسن جديد يعتبر امتدادا لحسن الحبيب الذى اغتالته يد الغدر.. فالأرض ولادة، لم يصبها بعد العقم.. تقول الأهرام، كما اختار نجيب سرور لافتتاح فصله الثالث: «ان إيزيس الوفية اقتربت من سيدها الميت، وألقت ظلا بقوامها وأرسلت ريحا بأجنحتها، ورفعت أوصال ساكن القلب المتعبة، وتقبلت بذرته، وأنجبت وريثا».

وتظهر الحوريات فى منين أجيب ناس.. لتحقيق التواصل الأسطورى.. لتدل نعيمة على نفس الطريق.. فنعيمة وإيزيس هما رمز للأرض التى تحتاج لبذرة صالحة لتنبت الذرية والنبت الصالح.

حورية: طلعى راسه ادفنيها..
نعيمة: فين..؟
حورية: هنا فى الرمل ده!

والتراب ده ترابه يعنى ضرورى يرجع..
له معاد زى القمر..
...
افحتى فى الرمل حتة..
حطى فيها الراس هايرجع طيرها تانى.
كلنا بنرجع يا حلوة فى شكل طير..
...
رشى حبة مية فوقها..
العطش ألعن عذاب للميتين..
خطى فوقه يا نعيمة مرتين..
رايحة جاية..
جية رايحة..
حد عارف..
مش يجوز تهديكى روحه بذرته..
ربنا قادر يصون ذريته..
...
ربنا واحد أحد..
لما يؤمر أمره نافذ..
هو صاحب «كن يكون»..
هوة بس..!

وهكذا يوظف الفكر الأسطورى وعناصر الأسطورة فى شكل معاصر، فالأمر ليس لآلهة وثنية بل لإله واحد أحد صاحب «كن يكون».

وفى مشهد الساحرات من الفصل الثالث والذى يرمز إليهن المؤلف بالعدو المشترك

على مر العصور لمصر والمصريين، يتم الربط بين وجدان الشعب وتأكيد وحدته من خلال رمزى نعيمة وإيزيس، وحسن وحوريس.

الساحرة الأولى: تعرفيها من زمان.

الساحرة الثانية: من زمان خالص يا دنيا.

أيوه من قبل الهرم..

كنا أسرى عندهم..

...

الفراعنة الملاعين..

ياما شفنا الويل يا مصر..

من ولادك..!

...

الساحرة الأولى: طب وهية نعيمة مالها..

الساحرة الثانية: بحلقوا فى النار وشوفوا..

تلاقوها هية هية..

هية هية إيزيس.. عزيزة..

زيزى.. عايدة..

وبهية وخضرة..

الأسامى كثير والحرباية واحدة!

أما حسن..

نعيمة: يا حسن..

انت فين..

يا عريس..

الساحرة: بس..بس..

دققوا فى كلمة «عريس»..

فيها ريحة من «حوريس»..
خدوا بالكم..
أصلها حرباية شاطرة..
تستخبى فى الرموز..

وهكذا جمع الشاعر ما بين الحكاية الشعبية والأسطورة ولم يفقد الحكاية أبعادها ولا الأسطورة معناها، بل استخدام العنصر الأسطورى بدلالاته لتعميق مضمون الحكاية وإكسابها امتدادا لجذورها، لمصر القديمة، ليؤكد منها وحدة الشعب المصرى عبر العصور، من خلال الموروث الشعبى المترسب فى وجدان الشعب وأهمية الموروث فى تماسك الأمة والشعب قيما وسلوكا إجتماعيا..

الخلاصة:

ونخلص مما سبق إلى أنه فى استلهام الأسطورة المصرية القديمة فى المسرح المصرى المعاصر كان هناك سيلان، الأول هو الاستلهام المباشر والثانى الاستلهام غير المباشر، وقد قمنا بالتطبيق على الأعمال المسرحية التى استلهمت عناصر تراثية من أسطورة إيزيس وأوزيريس فى المسرح المصرى المعاصر بشكل مباشر هى، **إيزيس** لتوفيق الحكيم، **والناس فى طيبة** لعبد العزيز حمودة، وقد توصلنا إلى أن هناك اختلافات واضحة فى أسلوب كل من الكاتبين من حيث، الالتزام، والاقتراب، والابتعاد، عن العناصر الأسطورية، كذلك من حيث الالتزام بخصوصيات الشخصية الأسطورية ودوافعها، وإن اتفقوا جميعا فى توظيف الأسطورة من أجل طرح قضايا. سياسية واجتماعية وفكرية لفترة كتابة هذه النصوص المسرحية، وإن اختلفت أيضا درجة وعى كل من هذين الكاتبين بهذه القضايا ومدى ملاءمة الاسطورة لطرحها، الأمر الذى دفع بأحدهما إلى الاختلاف الجوهرى مع العناصر الأسطورية والصدق الأسطورى، فجاءت تفسيراته بعيدة تماما عن الصدق الأسطورى، مما أفقد الأسطورة والشخصيات الأسطورية الكثير من دلالالتها ورمزيتها، فجاء النص المسرحى بعيدا عن الأسطورة.

وليس معنى هذا أننا نطالب المؤلف المسرحى أن يتقبل الأسطورة حرفيا، أو يلتزم بواقعها ولكن الأمر فى رأيى أن حرية الكاتب فى التعامل مع العنصر التراثى تقيدها دلالة ورمزية هذا العنصر، تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى، وتغييرها قد يؤثر على بنية هذا الوجدان وتقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث، إن صح القول.

أما التوظيف غير المباشر للعنصر التراثى والأسطورى هنا ـ فقد درسنا مسرحية **منين أجيب ناس** للكاتب المسرحى نجيب سرور كمثال لاستلهام بعض العناصر التراثية من أسطورة إيزيس وأوزيريس، ومزجها بعناصر من الموال القصصى الشعبى **حسن ونعيمة**.. ذلك بقصد التأكيد على فكرة وقيمة فكرية حاول الكاتب توضيحها كفكرة التواصل التى حاول الكاتب أن يؤكدها من خلال التشابه القائم ما بين إيزيس ونعيمة، وحسن وأوزيريس.

توظيف السيرة الشعبية فى المسرح المصرى

حظيت السير الشعبية باهتمام كبير من الأدباء والمبدعين المعاصرين الذين استلهموا موضوعاتها وعناصرها فى أكثر من عمل أدبى وفى أكثر من سبق أدبى.. وكان لفن المسرح النصيب الأوفر فى استلهام السير الشعبية فى أعمال درامية منذ مطلع هذا القرن. وربما كانت **سيرة عنترة** هى السيرة التى فازت بقصب السبق فى هذا المضمار.[(١)] . فهناك إشارة لعرض مسرحية باسم **عنترة بن شداد** كتبها الشاعر **شكرى غانم** وقد تم عرضها سنة ١٩٠١[(٢)].

ومن المعالجات الدرامية المعروفة **عنترة** من تأليف حبيب جاماتى سنة ١٩٢٨، **وعنترة**، تاريخية شعرية، تأليف الشاعر أحمد شوقى سنة ١٩٣٢)[(٣)]، وأخيرا **ياعنترة** تأليف يسرى الجندى، والتى قدمها مسرح الطليعة فى يناير ١٩٧٧.. وليسرى الجندى عدد من المحاولات لاستلهام السير الشعبية والدينية للمسرح المصرى منها: «على الزيبق ـ ١٩٧٣، **الهلالية** أو أبو زيد الهلالى سلامة ١٩٧٨، **رابعة العدوية** ١٩٨٠.

كما أن الفريد فرج وهو من المؤلفين المسرحيين المعاصرين الذين أثروا الحركة

---

(١) يسرى الجندى: الهلالية ـ المقدمة ـ (الجيزة ـ جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ بدون) ص٣.

(٢) رمسيس عوض: موسوعة المسرح المصرى البيلوجرافية (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٣) رقم ٥٠٥.

(٣) فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر (بغداد ـ دار الرشيد، ١٩٨٠) (فهرس المسرحيات التى ظهرت من ١٩١٤ ـ ١٩٥٢) ص٤٨٣ ـ ٥٢٠.

المسرحية المعاصرة بأعمال رائدة فى توظيف التراث الشعبى فى أعمال مسرحية محدثة، قد استلهم أيضا من سيرة فتوح اليمن مسرحية **الزير سالم**، والتى قدمها المسرح القومى، بالقاهرة عام ١٩٦٧.

مسرحية ياعنترة:

وفى محاولة توظيف السيرة الشعبية فى المسرح المصرى سنحاول دراسة مسرحية **ياعنترة** تأليف يسرى الجندى والتى قدمها مسرح الطليعة بالقاهرة عام ١٩٧٧ من اخراج سمير العصفورى. ويحدد هذا الاختيار عوامل عدة أهمها، أن هذه السيرة تعتبر من أهم السير الشعبية استلهاما لفن المسرح، ولأن مؤلفها واحد ممن اهتموا بالسيرة الشعبية واستلهم أكثر من إبداع درامى لخشبة المسرح المصرى من السير الشعبية.

يقول يسرى الجندى عن استلهام السير الشعبية فى المسرح «إن المسرح عندما يتعامل مع التراث (السيرة الشعبية) يتعامل مع وجدان أمة بما فيه من سلب وإيجاب، لذلك يجب عليه أن يعى تماما التراث الشعبى وأن ينفذ لجوهره.. ومن جهة أخرى يجب أن يعى بالواقع المعاصر لإيجاد العلاقة ما بين التراث والواقع وهى المساحة التى يخلق فيها المبدع عمله»[٤]. فالإبداع هنا هو مزج لوعى الكاتب ما بين التراث وما يعيه الكاتب المبدع منه والواقع المعاش الذى يجب أن يعيه الكاتب بالضرورة، ومنها يأتى النتاج المبدع يجمع ما بين المعاصرة الناتجة من معايشة الواقع للتراث المترسب فى وجدان الأمة ومحاولة تفسير هذا التراث أو الاستفادة من عناصره لتفسير الواقع برؤية معاصرة لكن مشروطة.. كما يقول يسرى الجندى أيضا: «التعامل مع التراث/ السيرة، يجب ألا يكون مطلقا فى حريته بل يجب أن لا تتعدى هذه الحرية بالمساس بما هو جوهرى. فعنترة على سبيل المثال شهم، فلا يمكن أن **يطلع ندل** لكن

(٤) يسرى الجندى: حديث تليفزيونى - برنامج تياترو - تليفزيون القاهرة - القناة الثالثة - ١٩٨٧/١٢/٩.

يمكن تفسير شهامته بشكل آخر» .. ومن هنا كان لابد للمبدع أن يحافظ على جوهر العناصر التراثية والحفاظ على هذا الجوهر هو ما يحدد حريته فى تناوله لهذه الأعمال أو استلهامه إياها. ونحن نتفق فى هذا الرأى مع يسرى الجندى، والذى التزم بهذا الشرط فى استلهامه لسيرة عنترة بن شداد العبسى.. فكيف جاءت المسرحية مزجا ما بين الواقع والتراث؟.

كتب يسرى الجندى مسرحيته فى السبعينات من هذا القرن، الفترة التى تغير فيها وجه مصر السياسى والاقتصادى والاجتماعى.. فترة حكم السادات والتى قسمها عبد العظيم رمضان لمراحل هى: «المرحلة الأولى من تولى السادات الحكم فى ٧ أكتوبر ١٩٧٠ حتى حرب أكتوبر ١٩٧٣ .. والمرحلة الثانية من حرب أكتوبر حتى أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .. والمرحلة الثالثة من أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ إلى مبادرة القدس فى ٩ نوفمبر ١٩٧٧ .. والمرحلة الرابعة من مبادرة القدس حتى اغتيال السادات فى ٦ أكتوبر ١٩٨١»(٥).

ونحن نؤيد هذا التقسيم لموضوعية اختيار محدداته التى كان لها دور إيجابى فى تفسير كثير من القضايا المتعلقة بالبنيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر. والمتفحص لهذه الفترات يرى أن سياسة مصر الخارجية فى هذه الفترة كانت تدور فى ثلاثة محاور، المحور الأول هو العلاقة المصرية السوفييتية. والمحور الثانى هو العلاقة المصرية الأمريكية ـ الإسرائيلية، أما المحور الثالث فهو العلاقات المصرية العربية، وقد أثرت هذه المحاور بالضرورة على السياسة الداخلية خاصة فى جانبيها الاجتماعى والاقتصادى، وان كان تأثير المحورين الأول والثانى أكبر أثرا كما أشار يسرى الجندى فى مسرحيته ياعنترة.

وفى دائرة اللعب مع السادة «أخذت مصر تدير ظهرها للاتحاد السوفيتى، ففى السابع عشر من يوليو ١٩٧٢ فاجأ الرئيس السادات العالم بقرار إنهاء مهمة الخبراء

(٥) عبد العظيم رمضان: مصر فى عهد السادات، (بيروت ـ دار الرقى، ١٩٨٦) ص٥.

العسكريين السوفييت فى مصر، وهم الذين قدموا إلى مصر بعد هزيمة ١٩٦٧ ، للمساعدة فى إعادة بناء القوات المسلحة المصرية»[٦] . والاتحاد السوفييتى هو الذى عقد مع السادات فى ١٩ مايو ١٩٧١ معاهدة صداقة، اعتبرها الخبراء الأولى من نوعها آنذاك، وكان البديل أن ولت مصر وجهها شطر الولايات المتحدة زعيمة العالم الرأسمالى، وذلك بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وكان مبرر السادات فى ذلك كما جاء فى أقواله التى ذكرها لطفى الخولى فى كتابه: «أمريكا هى شريان الحياة لاسرائيل، وأمريكا هى القوى العسكرية والاقتصادية والسياسية الأولى فى العالم، والمشكلة أننا عاديناها بسبب إسرائيل، وإسرائيل غذت هذا العداء فى أمريكا، إذا جيت أنا وأثبت قدرتى على مناطحة إسرائيل وفى الوقت نفسه أوقفت العداء لأمريكا فى مصر، وبالضرورة فى المنطقة كلها. أمريكا اليوم ترحب جدا بى وبكرة توضع إسرائيل فى مأزق» .

وحتى يقضى تماما على هذه العلاقة أرجع قراره لوقف النار فى معركة أكتوبر ١٩٧٣ إلى تخاذل الاتحاد السوفييتى عن مساندته كما قال: «أنا حاربت إسرائيل ومفروض ورائى الاتحاد السوفييتى.. وحاربتنى اسرائيل ووراها أمريكا، وعندما كدت أكسر رقبة إسرائيل وجيشها الذى لا يقهر، طلعت لى أمريكا بدباباتها وطياراتها.. التفت ورائى ـ مالقيتش الاتحاد السوفييتى فص ملح وداب.. إسرائيل عند الزنقة لقيت أمريكا وافقة معاها» .

وقد أثر هذا الاتجاه نحو الغرب على السياسة الداخلية لمصر وعلى البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع، فبعد حرب أكتوبر «أخذت مصر تتخلى تدريجيا عن النظام الاشتراكى طريقا للتطور، وانتهجت ما عرف باسم **سياسة الانفتاح**.. فقد أطلقت هذه السياسة الرأسمالية المصرية، من عقالها، وبدأت زحفها السريع

---

(٦) لطفى الخولى: مدرسة السادات السياسية واليسار المصرى (القاهرة ـ كتاب الأهالى ١١ـ ١٩٨٦) ص٥٥.

والخطير لتغير علاقات الإنتاج الاشتراكية إلى علاقات إنتاج رأسمالية، صاحب هذا إجراءات استفزازية للطبقات الكادحة من فتح أسواق حرة استهلاكية، واستيراد سلع استفزازية، وقرارات رفع أسعار دون رفع مستوى الدخل للفرد.. وفى الوقت نفسه بدأت الحكومة تتخلى تدريجيا عن التنظيم السياسى الواحد وتنتقل إلى المنابر والتى تحولت إلى أحزاب سياسية، وصاحب هذا انتخابات مشكوك فى نزاهتها، الأمر الذى دفع بالجماهير للقيام بأحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .. فلم يكن فى وسع الجماهير المصرية المذعورة والمتراجعة فى خوف أمام الزحف الرأسمالى والاستغلالى، أن تصبر طويلا على ما تعرضت له من نهب، فاضطرت إلى الدفاع عن نفسها، فى وجه الإجراءات الاقتصادية التى حملتها وحدها مغارم التحول الرأسمالى.

وأمام ثورة الجماهير، بدأ النظام الحاكم فى مصر اتخاذ العديد من الإجراءات المتعددة ليؤمن وجوده من جهة، وليزيد من مدى علاقاته بالولايات المتحدة من جهة أخرى. وقد بدأت هذه العلاقة تتخذ شكلا جديدا خاصة بعد أن تقدمت الولايات المتحدة بحل لإقرار السلام فى المنطقة، تلقاه النظام الحاكم فى مصر بصدر رحب وأبدى استعداده التام لتقديم عدد من الإنجازات أو التنازلات فى القضية الوطنية ــ احتلال إسرائيل لسيناء ــ لتعويض القصور فى حل القضية الاجتماعية وقضية الديمقراطية.

وكان من الطبيعى أن يكون محكوما فى حركته فى هذا المجال بظروف تدهور علاقاته مع المعسكر الاشتراكى، وغياب المصدر الوحيد الذى كان يمده بالسلاح، وبظروف علاقاته الجديدة بالمعسكر الرأسمالى، الأمر الذى أدى إلى مبادرة القدس فى ٩ نوفمبر ١٩٧٧). وقد ساعد على هذا، الموقف العربى المتخاذل، والفرقة التى سادت بينهم بعد حرب أكتوبر، الأمر الذى دفع السادات إلى البحث عن الحل الفردى بعيدا عن العرب، وهذا يحدد شكل محور العرب/ مصر والذى عبر عنه السادات كما ذكر لطفى الخولى على لسانه: «أنا أكره شيء يغمنى لما أقرأ جرنال أو

كتاب وتقع عينى على جملة حركة التحرير العربى.. كلام همايونى بدون معنى، تحرر إيه وعرب إيه، نازلين تتكلموا عن القومية العربية والوحدة.. وحدة من ومع من.. ده أمة محمد عليه الصلاة والسلام نفسها غير موحدة. ده سراب.. أنا راجل واقعى، ثورى لكن واقعى.. العرب بدو تحرر فيهم ايه وتوحد من مع من.. هم الذين ضيعوا فلسطين وشبكوا فينا وقالوا يا مصر انت أم العرب حاربنا.. انهزمنا مخلصناش.. انتصرنا مخلصناش..!

فى هذا المناخ السياسى الاقتصادى الاجتماعى، كتب يسرى الجندى مسرحيته ياعنترة واعيا تمام أبعاد واقعه المعاش، وجوهر السيرة، محاولا أن يفسر بطولة عنترة تفسيرا جديدا، تفسيرا يتماشى مع واقعه المعاش، الواقع الذى لا مكان فيه لبطل فرد يسعى لخلاصه الفردى.. «فهذا ليس عصر البطولات الفردية ـ بل هو عصر الشعوب.. إن محاولة الخلاص الفردى محاولة فاشلة فى مجتمع لا يعترف إلا بالمنهج الجماعى»(٧).

من هذا المنطق كتب يسرى الجندى مسرحيته مفسرا قضية عنترة بن شداد العبسى بمنظور عصرى يحاول فيه الإجابة على سؤال يرهق الكاتب:

«ومن يرهقه هذا الكون القاسى
بأحاجيه المرة
...
يسأل..
هل حقا غير عالمه حقا؟
أو هل يمكن»(٨).

فكيف طرح يسرى الجندى تساؤله وكيف أوحى بالإجابة عليه؟.

(٧) حديث تليفزيونى مع الكاتب يسرى الجندى: مرجع سبق ذكره.

(٨) يسرى الجندى: ياعنترة (القاهرة ـ جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ ١٩٧٧) ص٩٣.

والإجابة على هذا التساؤل تضع تصورا لاستلهام يسرى الجندى لسيرة عنترة فى مسرحيته.

يبدأ الحدث فى ياعنترة لحظة احتفال عبس بعيد مناة.. وفى شكل ملحمى يتقدم كورس من العبيد يحكى عن عنترة وقصته «المشهورة لكن بخلاف المعهود».

والمعهود أن عنترة بطل ملحمى شعبى لكن المؤلف يقدم هنا جانبه الإنسانى.. يقدمه كبطل تراجيدى، يسقط عنه ملحميته ويختار جانبه الذاتى ليحيله إلى بطل درامى يواجه عالمين، عالم العبيد الذى يرفضه لصفه ويحاول الفكاك منه لما رآه فى ذاته من تميز وبما حباه الله من قدرات غير موجود نظيرها لدى أى من العبيد.. للتسلق إلى عالم السادة، وعالم السادة الذى يرفض أن يضمه فمازال صك الحرية بعيدا عن يديه، والنظام لا يسمح باختراق الحاجز الاجتماعى للقبيلة ولا للكون، فانضمام عبد للسادة يعتبر اختلالاً ليس فى نظام القبيلة بل فى نظام الكون ذاته.

وفى مواجهة العالمين يقف عنترة وحيدا، عالم السادة يكرهه.. ويرفضه مع أنهم فى أشد الحاجة إليه، إلى سيفه، إلى قوته، وإن خالفوا قناعتهم بذلك.

شداد: هو جيش وحده..
عمارة: وَهْمٌ نحن خلقناه.. حتى باتت كل مآثرنا هو خالقها..
أى معرة.. أن نجعل من عبد بطلا يتقدم
كل فوارسنا.
...
شىء بدد هيبة عبس وسط قبائل كل الأرض. نحن
نمزق كل قوافلهم..
ثم يقول الناس.. ما يفعل هذا غير العبد وبغير العبد نضيع..
...
لكن منذ منحناه الحق ليحمل سيفا.. منذ تركناه

ليخرج وسط السادة طاش صوابه..

حتى الكهنة، حفظة النظام الميتافيزيقى والعقائدى الذى تعيش فى رحابه الجماعة تهدد هى الأخرى بعنترة.

«كاهن مناة: يا ملك القوم اسمع هذا العبد..
ليس يهدد عبسا.. هذا العبد يهدد كل نجوم الأفق..
يوما ما سيصبح فتهب بشعب العالم عاصفة سوداء..
تتهاوى معها كل نجوم الليل وتنشق الصحراء..
فيهوى معها زمن السادة فى جب دون قرار..
إنى أنذركم منذ الآن.. إنى أنذركم».

وهذا حكم السادة وخشيتهم أن ينجو أحد من العبيد، أن يتميز، أن ينال حريته، حقه، فالحق الذى هو حقه حرام عليه، فهو ليس أهلا لهذا الحق فهو يطيش صوابه وإن طاش صوابه فسيختل نظام الكون، لذلك لابد أن يكون هناك سادة وعبيد، كل له دور وواجب، لا يختلط لكى يبقى نظام الكون من وجهة نظر السادة وكيانهم معتدلا.

هذا على مستوى الدلالة التى وظف لها المؤلف قول الكاهن، أما على المستوى السيرى ـ مستوى السيرة ـ فالنبوءة التى أرهص بها الكاهن هى تحقيق أو تمهيد لرسالة عنترة التى جاءت فى السيرة تمهيدا للدين الجديد الذى سوف يغزو الجزيرة العربية. وهذا توظيف جيد لعنصر من عناصر السيرة وإكسابه دلالة معاصرة.

وعندما يعترض عنترة على موقف السادة، ويقرر أن يسحب حمايته لهم، يلجأون إليه، يمنحه أبوه شداد نسبه، يردون إليه حقه، فيحارب ويحمى القبيلة، لم يرض السادة به عضوا بينهم.

عمارة: حسن يا سادة فليتصدع هذا الأفق إذن..
فليغرقنا الطوفان. ها قد جاء الزمن الأغبر..

زمن أخبر عنه الكاهن ليلة أمس. ها قد
صار العبد أميراً فى لحظة ثم أتانا يطلب عبلة..
واندثرت كل قوانين الدنيا وكرامة عبس..

...

ويل للسادة.. ويل... ويل للأجيال الأخرى فليذكر كل منكم تلك اللحظة.

هذا عالم السادة الذى رفض عنترة عبدا، ومازال يرفضه حرا.

أما عالم العبيد، والذين أغفلتهم السيرة الشعبية، فقد جاء بهم المؤلف هنا.. وهذا من حقه لخدمة التفسير الذى يريده لعنترة، والذى لم يحاول من خلاله أن يغير من جوهر شخصيته كما قدمتها السيرة، هذا العالم مشفق على عنترة نهاية اللعب مع السادة، فهم أكثر منه وعيا وإدراكا بأبعاد اللعبة، فليس بالضرورة أن يكون العبد أقل من السادة فهما وإدراكا، فالعبد ليس عبدا بالوراثة لكنه عبد لظروف تسترقه،

«العبيد: للعلم فمنا نحن عبيد السادة من يعرف أحلام فلاسفة اليونان وقوانين الرومان.. وكثيرا مما تمناه الإنسان».

لذلك فهم أكثر فهما بقضية عنترة الذى اختلط عليه الأمر «ويحك يا عنترة العبد... قد كان رفيقا يوما منا، لكن منذ أعطوه السيف.. اختلط عليه الأمر». لذلك انطلق عنترة المسكين «يركب متن الريح»، ولا يرضى بغير «ملوك الأرض جليسا».

ومع هذا فعنترة، كان يوما واحدا منهم، يشعر بما يشعرون، يواجهه الحبشى، رفيق عبوديته يذكره بأيام ما كان يخطب فى العبيد حيث مزق الأستار كاملة عن عالم السادة، وفجأة قرر أن ينجو بنفسه من عالم العبيد!.

الحبشى:.... قررت أن تزحف فأكمل..
قزما تقبل أرجل السادة.. وتفتديهم فى الخطوب..
كى يقبلوك بعالم السادة.. ذاك الذى يوما لعنته..

ماذا فعلت بنفسك أيها الساحر

حولت نفسك من عبد إلى كلب وغد أمير..

وينقسم عالم العبيد، ما بين رافض لعنترة ومؤيد لعنترة يرى فيه بطلا مخلصا يسعى لخلاص طبقته.. فخلاصه خلاص لهم، ومنهم يمامة، معشوقته من بين العبيد.. والتى كانت ترى فى انتصار عنترة انتصارا لطبقتهم:

يمامه: حين حرر نفسه بالسيف كان لنا انتصار..

حين ألجأهم إليه يغيثهم كان ذاك لنا انتصار..

وبين هذين العالمين يقف عنترة وحيدا، لا يسانده سوى أخيه شيبوب، والأمر حقا قد اختلط على عنترة، يتوهم أن لونه ونسبه هما القيد الذى يقيده.

عنترة: نفسى قيد فى عنقى..

قلبى قيد فى عنقى..

لونى قيد فى عنقى..

أسمى قيد فى عنقى.. قلبى لونى اسمى.

وأن خلاصه فى نيل الحرية والفكاك من هذا القيد، والانتساب للعالم الذى حرم من الانتساب إليه دون حق، وهو عالم السادة.

«من أعطى العالم هذا الحق ليشقينى..

يرمينى فى ظلمات تتلاطم فى ظلمات..

من أورثنى عارا لم أخلقه لنفسى فى كون مختل..

يعيش عنترة عالم التناقض والمفارقة، يعيش لغزا يحيره.. مع عالم السادة وبرومانسية متناهية، تضع غشاوة على عينيه حتى لا يدرك حل اللغز.

عنترة: بالسيف **أهديهم** حياة كى **يمنعوا** عنى الحياة..

بالسيف فى كفى **أحمى** كرامة عبس. كى **ماتهون** كرامتى..

إنى لمجنون إذن..

وبنفس الرومانسية يقرر عنترة أن يسحب سيفه وحمايته، وكأنه بهذا الانسحاب والموقف السلبى سيغير من ميزان كونه المختل.

«عنترة: ومنذ الآن حتى يستدير الكون
فإنى.. أحط العبيد البؤساء.. كلب
لا أمتطى فرسا ولا تعرف يدى سيفا يحارب..

لكن وعدا من أبيه عند ضرورة، واشهارا لنسبه يجعله يندفع، حاملا سيفه:

«عنترة: يا عنترة اليوم ميلادك..
والأمس مات.. أخرج من الظلمات..
اليوم عارك يا أبى عارى..
اليوم عرضك فى دمى إنى لقادم..

وينطلق عنترة تحت تخدير هذا الاعتراف، كما يقول كورس العبيد:

«العبيد: جال وصال المغوار..
غير مجرى الأقدار..
أنقذ عبسا من ذلك العار المر..
ثم اندفع وأنقذ عبلة من ذاك الأسر..
لكن هل حقا قد غير مجرى الأقدار؟
تلك قضية..
تحسمها أحداث القصة..

والقصة كما جاءت فى السيرة، تتوالى أحداثها فى المسرحية، فها هو عنترة يتقدم لخطبة عبلة من أبيها ويتعهد له بأن يقدم لها مهرا لم يقدمه أحد من قبل..

«ألف من النوق البيضاء» من نوق الملك المنذر.. ويوافق الأب فهو يعلم أن عنترة قد اختار سكة الندامة، ويغيب عنترة.. وتفرح السادة.. لكن عنترة ينجح ويحضر لعبلة المهر.. وينزل كصاعقة على قلوب السادة.

العبيد: ندرك هذا فى أعماق السادة نحن عبيد السادة..

...

لكن لا مهرب يا مالك.. لا حيلة بعد..

فليكن العرس..

وبإقامة العرس تنتهى القصة كما جاءت فى السيرة، والتى تنتهى بعنترة يحقق حلمه بالحصول على الحرية التى كان ينشدها أو هكذا توهم عنترة.

ويلاحظ أن المؤلف هنا فى هذا الجزء قد التزم إلى حد كبير بجوهر السيرة من حيث حبكتها ومقومات ودوافع شخصياتها الرئيسية خاصة عنترة العبسى، وعمارة ابن زياد وعبلة ابنة عمه وحبيبته. لقد اختار يسرى الجندى من السيرة شخصياتها، وجعلها تعايش نفس البنية الاجتماعية كما جاءت فى السيرة، وحافظ على الصراع الأساسى لعنترة مع قبيلته ومع نفسه مع عالمى السادة والعبيد الذين عبر بهم المؤلف عن الصراع الذاتى للبطل، فجاءوا معادلا موضوعيا لصراع عنترة الداخلى ويصطدم عنترة كإنسان مع عالميه.. فهو هنا بطل تراجيدى تتمثل سقطته فى رومانسيته التى لا يدرك بها بعد الصراع، وإلى أى مدى ستصل به رغبته حتى ولو تحققت، وانتصر على كافة العقبات التى تقف بينه وبين تحقيق رغباته، وينتصر عنترة ويتحقق حلم انتمائه لعالم السادة، والزواج من ابنة عمه عبلة البيضاء ويجتاز حاجز اللون.

ولكن من كل هذا ما يزال السؤال قائما: هل استطاع عنترة فعلا أن ينال حريته؟.. ويقودنا المؤلف إلى المفارقة الدرامية التى تصادف البطل، فالبطل انتصر هنا، لكن مازال هناك لغز وراء انتصاره، وحل هذا اللغز هو المفارقة التى يرجىء المؤلف الكشف عنها وعن أبعادها فى الجزء المؤلف المفسر للعناصر التى اختارها يسرى الجندى ليعطى تفسيرا جديدا لعنترة، بالإجابة على التساؤل المطروح. ولهذا يخاطب يسرى الجندى جمهوره عند هذا الحد من القصة:

«من تسعده القصة حتى هذا الحد.. فليمض بسلام..

من مازال بقلبه غصة.. فهنالك تكفيه القصة..

لسنا أشرارا لنعكر صفوه..
أما من يلج فى أحشاء القصة شيئا آخر
فليتمهل .. يسأل:
هل حقا غير عالمه حقا؟

ويقودنا يسرى الجندى فى الجزء الثانى من مسرحيته فى رحلة الاكتشاف لنعرف الإجابة على تساؤله، ونكتشف السر وراء الجزء الخفى فى رحلة عنترة لبلاد المنذر ونسأل مع عبلة:

«عبلة: أعنى ما كان بتلك الرحلة..
ما كان يردده شيبوب..
كيف هزمت جنود المنذر..
كيف سحقت الغيلان..
وكيف واجهت الوحوش وكيف..
...
الكل يسأل: أفهل تدعنى مثلهم أسأل..

وأمام إلحاح عبلة يعترف عنترة.. ما هزم جنود المنذر، ولا سحق الغيلان، انما بما أنجاه هو يأسه «اليأس أنجانى»، لقد وقع عنترة فى الأسر، وأدرك أنه سوف يموت ككلب، وأنه يحارب من أجل سخف فلا قضية:

«عنترة: وما القضية..؟
ما كل هذا الكون إلا ثمرة عطنة..
الدود ينهشها بكل مكان..
وأنا سجين..
أهفو إلى منقذ
والآن لا منقذ لا شيء بعد..
لكن لم.. لم لا أبوح له بهمى..

يا أيها الملك الجليل.. يا ملجئى..
أنا محض إنسان يتوق إلى الحياة..

ويقف عنترة أمام المنذر، ويتعارفان وفجأة يعفو عنه المنذر، ويحكى عنترة لعبلة ما كان.. كيف عفا عنه المنذر فجأة دون سبب.. والمنذر يعلن أنه يهديه النوق الألف.. عجبا لم يا منذر.. سألت عبلة فارسها أى الأسباب..

ويكشف عنترة بعد رحيله «أصبحت أسير صنيعه يطلبنى وقتما يشاء... أصبح حليفا للمنذر ولكسرى ضد الروم أو ضد العرب لا يهم، وتكون هذه نقطة التحول لعنترة بالمفهوم الأرسطى، كان عنترة يعتقد أن فى النوق البيض سعادته وحريته، لكنه اكتشف أنها قيد جديد، وعبودية جديدة:

«عنترة: كنت فحسب أود الأمل نقيا يا عبلة..
ويظل شراع سفينتنا أبيض..
لكن العالم هذا جد معقد..
بحر رعب..
والريح به سوداء.. تلوّت كل شراع والخطر به محتوم..
من ينجو من موت يدركه موت أعظم..
ها أنذا من دون إرادة..
أدخل دائرة الشر الأوسع..
حيث العالم ينهش بعضه..
كسرى فى وجه القيصر..
بطش أطماع ومهانة. حمق..
عبث بمصائر كل الناس..
بت أنا طرفا فى تلك اللعبة».

وهكذا يدخل عنترة طرفا فى صراع القوى الكبرى، انتقل من العبودية الصغرى للعبودية الكبرى، ويبدأ العالم من حوله فى الضياع فها هو الملك زهير يحتضر، ومالك

والد عبلة رحل من القبيلة إلى سيبان، ومعه عشيرته، وتتفرق القبيلة وتتمزق، والبطل لا يدرى ما يحدث بالخارج.

عنترة: ماذا يجرى..؟

العبيد: ماذا يجرى..

ذاك سؤال يسبقه..

ما كنا نسأل..

ويعريه..

هل حقا غير مجرى الأقدار ونال مناه؟

هل حقا أخضع بمواهبه الفذة هذا الزمن الكهل؟

زمنا يحمل فى لحيته الكثة نظما وكوابيس..

يحمل آلهة وطلاسم..

تحمى دنيا السادة والتجار..

تحمى كل أصول اللعبة بين الفرس وبين الرو..

وتجتمع كل القوى المضادة ضد عنترة، الكاهن بتنبؤاته التى تحذر من عنترة.. وعمارة الذى تأكل الغيرة والحقد قلبه على عنترة، ويحاول عمارة أن يشترى الحبشى، عبدا آخر. ليقتل عنترة، لكن الحبشى يرفض أن ينقاد وراء الحر الحقود، فهو أفضل منه وإن لم يكن هذا يومه:

الحبشى: يومى فى زمن آخر إنى أعرف..

يوما يأتى ينصف كل عبيد الأرض الممتهنين..

يتغير معه وجه العالم هذا المسخ..

ويموت الحبشى بسيف الغدر، سيف السادة، لكن بموته يحذر عنترة «فالصفقة خاسرة أبدا».. ويواجه عنترة قومه، يلقى عليهم سؤاله الدرامى الذى يحيره:

عنترة: لم.. لم تنطلق الأصوات الوحشية وتحاصرنى..؟

وكأن لكل منكم ثأر عندى من زمن..

وكأنى أحجب عنكم ضوء الشمس..
مع أنى أعلم أن رجالا منكم لا تفضل علق الأرض..
يمضى الواحد منهم ويبيع أخاه بوجه بش..
يمضى ويتيه بمال وتجارة وهو الضبع يلوك اللحم..
الميت يمضى يحمل سيفا ونسب الفارس..كى
يسرق بهما أو يهتك عرضا دون سبب..

ويكتشف عنترة أن كل شيء من حوله أصبح خرابا، فالقبيلة تمزقت، وعبلة تطالبه بأن يرحل عن القبيلة، والحبشى مات من أجله، وتأتى لحظة التنوير، وتتضح لعنترة الرؤيا الصواب، وليعرف الحقيقة:

عنترة: أنا ما قاومت سوى أشباح شيبوب..
أنا ما قدمت وما أخرت..
طاردت الوهم وطاردنى..
عبث وهباء..

ويتساءل مع شيبوب عن العيب أين الخطأ لتكتمل له الرؤيا، ويظهر له شبح الحبشى ليكمل له الرؤيا:

الحبشى: ألعله فيك.. ألعله أنك تهرب منذ بدأت..
تهرب من وهج الحرية..
تهرب منها حين تكبل نفسك..
حين تولى وجهك نحو الأدعاء لتصبح وغدا..
لتحقق عيشا سهلا، وسطا عفنا..

ويتأكد لعنترة أنه لم يكن يدافع عن شيء ذى قيمة بتخيله عن طبقته، وسعيه وراء سراب عالم السادة.. فحرية عنترة لم تكن رهنا لعالم السادة:

العبيد: الأمر بسيط يا عنترة بلا تعقيد..
الحبشى: حين ترى الحرية أن تتلاشى تلك الكلمة..
عبد!

ويموت عنترة، بعد أن عرف أنه لم تكن هناك قضية، لكن مازال هناك أمل، فى صغيره الذى أتى من يمامة «عنترة الصغير»، ويواكب ميلاده صوت الشيخ يتنبأ:

النور سينجو يا أصحاب..

سينجو رغم جيوش الظلم والبهتان..

...

ويحرر هذا الزمن القاسى من نفسه

ولكن متى، فقط عندما نعى تماما «أن اللعبة مع السادة جد خطير..

الصفقة خاسرة دوما..

فى تلك الصحراء..

وهكذا بوعى تام لجوهر السيرة، أحداث، وشخصيات، ووظيفة.. استطاع يسرى الجندى أن يستلهم بعضاً من عناصرها ويمزجها بواقعه المعاش ليبدع عملا دراميا **«ياعنترة»**، معبرا فيه عن هم يشغل الإنسان فى جماعته، وعن حلم هذه الجماعة فى استقلالها ورفاهيتها وحريتها. وهذا فى رأيى واحد من السبل التى يمكن اعتبارها نموذجاً فى استلهام السيرة الشعبية. لقد أعاد يسرى الجندى صياغة بعض عناصر السيرة الشعبية ليكسبها تفسيرا جديدا يتماشى مع احتياجات الجماعة.. فعنترة البطل الفرد الذى حقق فى السيرة الشعبية انتصارات وأمجاداً لجماعته، ورفع لواءها ولواء العرب عاليا فوق هامات الفرس والروم، هو نفسه عنترة المسرحية، لكن المؤلف هنا قدمه من زاوية بعيدة عن زوايته الملحمية.. قدمه من خلال جانبه الإنسانى الذاتى الذى عبر به عن قضية إنسان وسط جماعته، فعنترة بإمكانياته المميزة له عن طبقته استطاع أن ينال حريته أو هكذا توهم.. لأن هذه الحرية... لم تكن كاملة كما جاء فى المسرحية، وكما أدركها عنترة فى نهايتها.. لقد انتصر عنترة فى بادىء الأمر على قبيلته، واتحد أو تحالف مع المنذر. وهذا شرف يتمناه حتى الملك زهير كما تقول عبلة: «هذا شرف للملك زهير لو ناله».. لكن عنترة ليس كالملك زهير، الحرية عند عنترة لها قيمة أكبر مما هى لدى الملك زهير، لذلك فعنترة لم يحصل

على حريته، بل ينتقل من العبودية المحلية إلى أسر العبودية العالمية التى تتخذ شكل التبعية أو التحالف أو الانتماء إلى قوى كبرى بلغة العصر الحديث.

لقد التزم يسرى الجندى فى طرحه للقضية بعناصر السيرة الشعبية، خصوصيات عنترة وباقى الشخصيات الرئيسية، محاور الصراع الأساسى ما بين عنترة وأفراد قبيلته، توظيفه للنبوءة، النبوءة التى تحذر من عنترة كما يجىء بها كاهن مناة، أو النبوءة التى تبشر بظهور النور الجديد، وتلقى بذرة أمل فى دنيا العبيد كما يلقيها الشيخ..

كما يجسد هذا الأمل فى ابن عنترة العبسى من يمامة، والذى يرتبط ميلاده باقتراب هذا النور، والذى لابد وأن يجد حياة أفضل مما عاشها:

«زبيبة: (تحدق فى الطفل) ذلك ولدك يا يمامة..
ذلك عنترة الصغير..
أتعود لنفس القصة..
الوجه الأسود مثل أبيه..
والأم أمة..
(ويمر الشيخ ينبىء بظهور النور)
يمامة: لا يا أماه..
لن تتكرر نفس القصة أبدا..
حتما سيكون هناك سبيل..

لكن هذا السبيل لا يمكن أن يكون أبدا مع الدول الكبرى مع السادة فاللعب معهم جد خطير.

أما عن الإضافات التى أبدعها يسرى الجندى، فقد جاءت متناسقة مع بنية العمل المسرحى من جهة ومتناسقة مع التفسير الذى أراده الجندى من استلهامه للسيرة، فطبقة العبيد التى شكلت الكورس الذى يروى السيرة، من وجهة نظرها.. استطاع الجندى أن يدع منها طرفا فى الصراع الذى يخوضه عنترة مع عالم السادة،

وأن يجعلها معادلا عن القضية الذاتية التى يعيشها عنترة من خلال التوحد الذى كان بينها وبينه فى النشأة كما يقول الحبشى:

الحبشى: قد كان صديقى..
عنترة العبد لا عنترة الكلب!.

هذه الطبقة كانت أكثر إدراكا لأبعاد القضية من عنترة، فهم أكثر منه معرفة بطباع السادة وبالحرب مع السادة.

العبيد: هم سادتنا الأعلون..
كل منهم يملك نفسه.. حتى لو كانت جيفة..
يسرق يبطش يتمرغ كالبغل يبيع أخاه..
وجباة من خمر ونساء وذهب
ولكن ليسوا أحرار قط.

وبقدر فهمهم لطبيعة السادة، كانوا أيضا أكثر فهما لعنترة وطبيعته:

الحبشى: لم يكن يعنيه أنت ولا سواك.. إنما يعنيه نفسه..
نفسه أبدا وحسب..
وهى من قد أهلكته..
لم تكن تعنيه آلام الخليقة أو عذابات العبيد..
إنما يعنيه أن ينجو بنفسه..

ويبلور الحبشى قضية عنترة، مأساته:

الحبشى : باع نفسه.. ساوم الأوغاد حتى يقبلوه كوغد..
ثم صار اللعبة المثلى لهم..
ثم ها هم أهلكوه..
أى شىء قد تغير بعدها كيما يسر له العبد..
ما تصدع عالم الأوغاد أبدا..
ما تغير قط شىء من عذابات العبيد
ضجة جوفاء ثم تبددت!

وهذه الحقيقة يكتشفها عنترة ذاته عندما يغتال فى نهاية المسرحية على يد السادة لأنه عاش فى حلمه وحيدا، منفردا، تعالى على جماعة وانسلخ منها، وحاول أن ينضم لعالم السادة فنبذوه، فانضمامه يعنى لهم اختلال نظام الكون، ولن يقبلوا أبدا أن يختل كونهم، وهكذا شرط اللعب مع السادة.

نخلص من هذا إلى أن محاولة يسرى الجندى لاستلهام عناصر من السيرة الشعبية لعنترة فى مسرحية ياعنترة، قد اتسمت بكثير من الموضوعية من حيث التزامه بجوهر العناصر التراثية التى وظفها فى مسرحيته، وفى اكسابه لهذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً يطرح من خلاله وجهة نظره فى واقعه المعاش، معبرا عن أحلام وآمال وقضايا مجتمعه دون المساس بجوهر العناصر التراثية، وهذا يحسب له فى كل الأحوال ولتجربته فى استلهام العناصر التراثية بشكل مباشر والتى قد تعد واحدة من النماذج الجيدة فى عملية الاستلهام للتراث.

الحكاية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر

فى محاولة لدراسة نموذج من توظيف الحكاية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر سنتناول بالدراسة مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة» ، والتى كتبها الفريد فرج عام ١٩٦٨ ، وقدمها المسرح الكوميدى فى نفس العام.. وذلك لعدة أسباب أهمها أن المؤلف قد استمد مادة مسرحيته من عناصر بعض حكايات ألف ليلة وليلة، فقد تم نسج أحداث المسرحية من عناصر حكايات «مزين بغداد» ، وحكاية «الجراب والكردى» و«حكاية معروف الإسكافى»[١] .

وكما هو معروف فإن ألف ليلة وليلة تعتبر واحدة من أهم المصادر الشعبية التى اعتمد عليها المسرح، بل هى أول مصدر حاول المسرحيون العرب استلهام حكاياته للمسرح، وذلك «لشهرتها بين الناس، وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح.. كما تصلح أن تتخذ إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة»[٢] .

ومن جهة أخرى لأن «على جناح التبريزى» ، قد كتبت فى فترة من أهم الفترات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التى مرت بها مصر، وكان لها أثر كبير فى البنية الاجتماعية وهى فترة النكسة وما بعدها، الأمر الذى يدفع بالضرورة الكاتب الذى يعى ويتفاعل بقضايا جماعته، للتفاعل مع هذه الأحداث.

---

(١) كتاب ألف ليلة وليلة جـ١ ، مرجع سبق ذكره، ص١٠٢ ـ ٣١٨

(٢) أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص١٣ .

فى التعليق على نص المسرحية، أشار المؤلف إلى ضرورة البعد بالمسرحية وشخوصها عن أى تصور واقعى حيث قال: «أنا أتصورهم على المسرح مجردين من أى إيحاء واقعى، ولا يتنافى هذا أبدا مع كونهم شخصيات حقيقية، كما أن الحلم الحقيقى مع أنه لم يحدث فى الواقع.. كما أن الخيال والابتكار المنطلق من الوجدان حقيقة رغم أنها لم تكتسب شرعية الوجود الواقعى»(٣).

وحول نفس المعنى كتب فاروق عبد القادر» هذه مسرحية تبتعد تماما عن أى إيحاء بالواقع، إنها فانتازيا خيالية مبهجة يحيطها رقيق العلم وشفافيته»(٤).

ونحن نختلف فى الرأى مع أصحاب الرأى السابق فى أن المسرحية تبتعد عن أى إيحاء بالواقع، لأن المسرحية تتناول أهم قضايا الواقع المعاش فترة كتابتها.. وهى دلالة على مدى وعى الكاتب لمشاكل وهموم جماعته.. ذلك الوعى الذى يفرض على الكاتب سواء شعوريا أو لا شعوريا اختياره لموضوعه والشكل الذى يعرضه من خلاله، وحتى لو صدق ما قاله الفريد فى أن المسرحية بعيدة عن أى إيحاء بالواقع، وأنها تتناول قضية العدالة الاجتماعية التى يبتغيها الإنسان من منظور شمولى، فهذه القضية ذاتها من أهم القضايا التى أثارتها الثورة المصرية وحاولت تحقيقها من خلال ما اتخذ من إجراءات وما أصدرته من تشريعات مختلفة بدءاً من الإصلاح الزراعى حتى التأميم وفرض الحراسات، كما أنها القضية المحورية التى تشغل أبطال الفريد فرج كما صرح بهذا فى حديث منشور له حيث قال: «أن أبطالى كلهم يبحثون عن العدل المستحيل، فإذا كان من حقى أن أقول إن التراجيديا هى صراع مع قوى عليا أو تطرف فى طبع الإنسان، فإن ما أستطيع قوله هو أن الإنسان طموح.. ومصدر قلقه أنه لا يستطيع أن يحقق المطلق، بينما هو يفهم المطلق، يعرفه ولا يستطيع تحقيقه»، هى

(٣) الفريد فرج: على جناح التبريزى وتابعه قفة (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨) ص١١٤ ـ ١١٥.

(٤) فاروق عبد القادر: مقال ـ مجلة روز اليوسف، القاهرة ٦٨/١٢/٩.

هوة ما بين الفهم والمعرفة والمحاولة، ما بين التنظير والتطبيق، وقع فيها الإنسان، وهى قضية مصر وحكامها فى الستينات بصدد تطبيق الاشتراكية العلمية. وهذا ما تناولته مسرحية على جناح التبريزى وتابعه قفة.

وفى هذا نتفق مع حسن محسن حيث يقول: «إن ألفريد فرج قد صاغ مسرحيته تلك أشواق الإنسان المصرى فى فترة من أحلك الفترات، مستخدما ومستوحيا «**ألف ليلة وليلة**» [٥]. وهذا ما سنحاول الاستدلال عليه.

عندما كتب الفريد فرج مسرحيته كانت مصر خارجة من نكسة ١٩٦٧، والتى جاءت نتيجة لعوامل انتكاس سياسية واقتصادية واجتماعية وعسكرية، أما عوامل الانتكاس السياسية فتتمثل فى الانفصال الذى تم بين مصر وسوريا ١٩٦١، وما تبعه من قلاقل وإقحام مصر فى الصراع الدائر فى اليمن والسعودية، واقتصاديا فى استنزاف موارد مصر الاقتصادية فى المساعدات الأجنبية لدول العالم الثالث والتى قدمتها مصر لحركات التحرر الوطنى بها، وعلى سبيل المثال حرب اليمن والتى كما يقول محمد فوزى وزير الحربية المصرية السابق «قد بالغ المعارضون فى تقدير الأموال التى صرفت على عملية اليمن وآثارها الاقتصادية، فقالوا: إن مصر تحملت نتيجة لزيادة حجم قواتها، فى اليمن، خصوصا فى السنوات ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥، صرف أموال كثيرة نسبياً، سواء على القوات أو على القبائل اليمنية»، وبعد أن يعارض المعارضين يتجه لسرد الحقيقة فيقول: إن معدل الصرف الحقيقى خلال السنوات الأربع «لم يتعد ٩٠ مليون جنيه مصرى.. ما بين عملة محلية وعملة صعبة».

أما عوامل الانتكاس العسكرية فتتمثل فى تلك الآثار النفسية والمعنوية على جنود القوات المسلحة وضباطها الذين أصابهم «الغرور والتعالى والثقة الفارغة بالنفس»، نتيجة للمبالغة الإعلامية فى تضخيم انتصاراتهم وروايات البطولة الفردية، والترقيات

(٥) حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر (القاهرة ـ دار النهضة ١٩٧٩) ص٢٥.

الاستثنائية والنياشين التى منحت لهم هناك. يضاف إلى ذلك الشقاق الذى كان بين القادة السياسيين والعسكريين لمصر والذى أثر على معاونيهم وقيادات الجيش. ويحدد محمد فوزى عوامل تدهور القوات المسلحة والتى أدت إلى انعزالها عن الشعب إلى «سيادة الممارسات التى تتسم باستعراض القوة، واستغلال النفوذ، والخلط بين السلطات، والتمادى فى الاستهتار وعدم الانضباط، والتعالى والمخادعة الإعلامية.. كل هذا أدى إلى انعزالها عن الشعب الذى التف حولها وأيدها عام ١٩٥٢، ففقدت القوات المسلحة معنويا أكبر سند لها وهو الشعب»(٦).

أما عوامل الانتكاس الاجتماعية فتأتى من كشف «النكسة عن قيادة لاهية وخطط حمقاء، واستعدادات صورية»(٧)، وترجم هذا إلى العديد من الحوادث التى كان مبعثها الشك، الشك فى القيادات، وفى الجيش، وفى نظام أهل الثقة وهو النظام العجيب الذى وضعته الثورة لاختيار الأعوان حسب «الثقة لا الكفاءة.. فاستبعد أهل الخبرة لأنهم لم يكونوا موضع ثقة، وأسندت المناصب الحساسة لمن يوثق بهم»(٨). وقد أدى هذا لكثير من الخلل فى إصدار القرارات، واستغلال الكثيرين لمناصبهم وسلطاتهم، الأمر الذى أدى للنكسة الاجتماعية التى نشأت عن أخطاء تطبيق الاشتراكية العلمية التى كانت الحلم الذى زرعه عبد الناصر، وبعث به الأمل فى نفوس الشعب، الذى أفاق بعد تعلق دام حوالى خمسة عشر عاما على النكسة، وعندما حاول الزعيم أن يتنحى - كما هرب التبريزى - لم ترض الناس، فجددت بيعته وأيدته، فقد أصبح لهم رمزا للحلم الذى لم يتحقق والأمل الذى لم يعرفوا غيره، فكان مثلهم مثل «الغريق يكاد يفقد طوق النجاة، وكان هذا التشبث الجماعى ببقاء الزعيم»(٩) والذى يمثل لهم طوق النجاة، تماما كما فعل قفة فى

(٦) محمد فوزى: حرب السنوات الثلاث (القاهرة - دار المستقبل العربى ١٩٨٤) ص٢٦.

(٧) عبد الكريم درويش - ليلى تكلا: حرب الساعات الست (القاهرة - الأنجلو المصرية، ١٩٧٢) ص١١٤.

(٨) أحمد شلبى: مصر بين حربين (٦٧ - ٧٣ (القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٧٥) ص٩٦.

(٩) أحمد حمروش: نبض التاريخ (بيروت - مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ١٩٨٢) ص١٨.

المسرحية بالتبريزى، عندما أحس بضياعه، وهكذا ساعد تجار المدينة التبريزى على النجاة متعلقين بالأمل الذى زرعه فى قلوبهم لعل وعسى.

من هذا المنطلق يرى الباحث وجوب تناول **على جناح التبريزى** للإجابة على عدة تساؤلات تثيرها، أولها هل هناك ثمة علاقة بين التبريزى وعبد الناصر؟ وثانيها ما هى العلاقة بين واقع الحدث فى المسرحية وواقع الكاتب المعاش أثناء كتابة المسرحية؟.

يقول ألفريد فرج عن أسباب ازدهار المسرح المصرى بعد الثورة ورسالته: «إن المسرح تعبير عن احتياج اجتماعى للحوار بين الأفكار والجدل الأيديولوجى، وللتعبير عن المناقشة الفكرية التى ظهرت فى حياتنا الاجتماعية والسياسية، ويقول فى موقف آخر: «إنى أعتبر الشخصية التاريخية هى شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة، لكنها شديدة التركيز والتكثيف.. هى تصور العصور والبيئة بنوع من الشمول والدقة قد لا يتوافر لها إذا اختلطت بظروف الحياة اليومية».

وكاتب هذا رأيه فى ضرورة ارتباط فن المسرح وشخصياته، بالمجتمع المعاصر المعاش وأحداثه، لابد وأن يكون الواقع وكشفه هو هدفه فى مسرحه، فكيف تحقق هذا فى **على جناح التبريزى وتابعه قفة**؟.

وتدور المسرحية فى عالم مستلهم من عالم الليالى حيث المكان غير محدد والزمان غير معروف، ولا نعرف عنها إلا أننا فى اللوحة الأولى من الفصل الأول فى قصر على جناح التبريزى حيث يجلس التبريزى استعدادا لمغادرة القصر، ومعه خادمه صواب الذى «يلعب دور الكورس هنا» لتحديد بداية الحدث وتفسير الموقف الدرامى، والأسباب التى أدت بالتبريزى لترك المنزل وخسارته لثروته، ونتعرف منذ الوهلة الأولى على شخصية التبريزى الذى يعيش للحظة دون هدف أو خطة واضحة، يحاول أن يقلب كل الأمور لصالحه، حتى لا يعترف بخطئه:

علي: قصدت أن أبين سروري من أنه بقيت لى

ساعة وأنا سيد هذا القصر، وسأنعم بها!.

ويرفض منطق صواب الواقعى بحجة أنه أى صواب إنسان لا خيال له ولا أحلام.. وصواب ـ مع ملاحظة رمزية الإسم ـ هو صاحب المنطق المقبول فى الواقع وصاحب البصيرة الذى يتنبأ بكل ما آل إليه التبريزى.

صواب: لكن أنا تنبأت بكل ما وقع لنا. ونصحتك ألف مرة وأنت تنثر ما ورثته عن أبيك وهو كثير هنا.. وهنا وهنا على أصحابك وولائمك.. وخيالك.. حذرتك ولكن ما كنت أخاف منه وقع، حتى ما بقى تحت يدك شيء يساوى درهما أو أقل من درهم وراح منك.. الدكان والقصر والفرش والخدم.

وبالمقارنة بين هذا القول وبين ما أثير بعد النكسة ضد عبد الناصر من أنه ترك كل شيء لأعوانه، وخسر الكثير فى مساعدة حركات التحرر الوطنى فى العالم، مما أفسد اقتصاد مصر. وكان كل هذا من أجل حلم الزعامة، نجد أن هناك شبها ما بين التبريزى وعبد الناصر.

ثم ينقلنا المؤلف بعد ذلك إلى المائدة الوهمية التى يعيش عليها التبريزى منذ أربعة أيام، وهنا يدخل **قفة** والذى يعتقد من حديث التبريزى وصواب أن هناك مائدة حقيقية فيتعامى ويدخل لساحة القصر طالبا الإحسان.

قفة: أليس فى هذه المدينة رجل مضياف يضيف إسكافيا تعبت قدماه فى طلب الرزق ويتألم..؟

علي: حط حملك يا مسكين! صواب! أسرع بالغداء لى ولضيفى!

ويدعو على الذى لا يجد ما يأكله، قفة على وليمته الوهمية فى مزيد من الاحسان يتمادى قفة فى وصف بؤسه ويتمادى التبريزى فى الحديث عن إكرامه.

«على: آه آه آه أأكون فى بلد أنت فيه بهذا الشقاء؟

ويقص التبريزى لقفة كيف يشقى لبؤساء هذا الكون من حوله.. ويضع صواب المائدة الوهمية، ويبدأ قفة فى التعامل معها متوهما منذ البداية أن الأمر لا يزيد عن كونه دعابة لابد أن يعقبها الغداء الحقيقى.

قفة: إن كان مجنونا وخالفته فربما حصل منه ضرر. أجاريه لعل بعد ذلك يأتى الطعام..

وحتى بعد أن اكتشف أنه لا طعام هناك، ولا بادرة توحى بأى شىء حقيقى بدأ يتعامل مع الوهم متعلقا بالأمل.

قفة: أسال لعابى: .. أوجع معدتى لعنة الله عليه..

غير أنى أتعلق بالأمل..

وعندما يطول به التوهم.. يتوهم أنه قد سكر من خمر التبريزى فيصفعه ـ معايشه.. لتوهمه أو انتقاما كما فى أصل حكاية الليالى ـ إلا أنه يعتذر له بأن الخمر قد أدارت رأسه.

قفة: يا داهيتى سيدى أنا عبدك الذى أنعمت عليه وأطعمته وأسكرته فعربد عليك ومقامك أعلى من أن تؤاخذه بجهله.

وتستمر اللعبة.. وتحين ساعة رحيل على من القصر فمن يختار لمرافقته، يترك صواب خادمه ـ صاحب الخبرة ـ ويصاحب قفة ـ وتنتهى اللوحة الأولى والتى تمهد للحدث الأساسى والذى يدور فى مدينة على حدود الصين ينتقل إليها التبريزى وقفة.

وفى سوق المدينة تبدأ اللوحة الثانية والتى يقدم لنا فيها المؤلف صورة لأهل هذه المدينة التى كثر عدد المتسولين بها. وذاك مؤشر على ثراء أهلها كما يقول التبريزى:

على: أعلم يا كافور أن المدينة كلما ازداد ثراؤها كثر الشحاذون فيها، فالثروة العظيمة تشعل التنافس فيسقط الضعفاء بكثرة وتلتهب شراهة الأغنياء، كلما ضاقت حلقة المتنافسين..

والمتنافسون هم مجموعة التجار ممثلى البرجوازية الرأسمالية. الذين يتحكمون فى المدينة، يتنافسون على إفساد أعمال بعضهم البعض، ويبدأ على فى التعامل مع هذا المجتمع مستعينا بقفة والذى يلقنه أول درس من أصول الادعاء الإعلامى الذى يمكنه أن يخفى كل الحقيقة وينجح قفة فى الدرس:

على : جرب أن تصفنى من أنا؟

قفة: شبندر شبندرات الدنيا كلها.. على جناج التبريزى صاحب قطارات القوافل السيارة.. ملك العمارات الطافية على البحار السبعة..

وبهذا الإعلام المزيف يقبلان على أهل المدينة.. ويبدأ المؤلف فى استكمال أحداث المسرحية مستلهما باقى عناصرها من حكاية معروف الإسكافى حيث استبدل شخصية التاجر المصرى زميل معروف فى طفولته، بقفة الذى يعلم الجميع بمن هو التبريزى.

قفة: هو أغنى أغنياء الزمان على جناح التبريزى.. أمواله وأموال أبيه مشهورة فى العواصم والثغور. ولا يوجد فى الدنيا رجل أكثر منه مالا.. له شركاء فى الهند وفى السند. فى اليمن. فى مصر. فى فارس فى بلاد الفرنجة..

ويصدق الجميع التبريزى حتى أميرة البلاد ابنة الملك تنخدع بسلوكه، وتعشقه، ويستمر على فى توهمه متجاوزا كل حدود، يستدين من التجار ليمنح الفقراء، يفسد على الشبندر تجارته واعداً الجميع بخير كتعويض عندما تصل قافلته. ويتنافس الجميع على منحه ما يريد، وتقديم الطاعة والخدمات له فيستغلها قفة ليطالبهم بطعام حقيقى.

وينقلنا المؤلف إلى المنظر الثالث ـ قاعة الملك ـ حيث يقف التجار أمام الملك يشكون التبريزى الذى أخذ أموالهم ووزعها على الفقراء، ولم تأت قافلته التى وعدهم بها.

الوزير : الرأى عندى انه نصاب وكذاب..

التاجـر: زلزل البلد كأنى به يعيد توزيع الثروات على هواه..

الشهبندر: وزع ستين ألف دينار فى أيام..

التاجر: السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا فى السوق بدكاكين وبضائع وصار لهم رأسمال ويتكلمون فى الصادر والوارد.

وبهذا الاتهام الرأسمالى لتوزيع الثروات، يضيف المؤلف لبطله بعداً أيديولوچيا يتماشى مع الاشتراكية العلمية التى كانت سائدة فى الفكر المصرى ومسيطرة على خطط الاقتصاد المصرى وتشريعاته، ومن جهة أخرى فإن الحلم باعادة توزيع الثروات كان شغل أبطال الليالى.

ويطمع الملك فى قافلة التبريزى: فيجرى له امتحانا ليعرف مدى صدقه فى ثرائه:

الملك: سأعطيه هذه الجوهرة التى فى عمامتى.. جدى كان قد اشتراها من تاجر من بلاد الفرنج بألف دينار.. وهى أثمن ما فى كنوزى وتحفة غالية. فإن عرفها وعرف ثمنها يكون صاحب خير ونعم. وإن لم يعرفها كان نصابا محدثا ولابد من قتله أشنع قتله..

وينجح التبريزى، وتسير الأحداث مطابقة لأحداث حكاية معروف الإسكافى، فها هو الملك يعرض على التبريزى الزواج من ابنته، والتبريزى يتزوج الإبنة، ويخرب خزائن القصر، فيكيد له الوزير والملك ويحاولان معرفة سره من ابنته، لكن بحذر فما يزالان متعلقين بالأمل.

الملك: ويتعين ألا يعلم أننا نبحث وراءه، حتى لا يغضب. وتكون مصيبة لو أن له قافلة وسافر غضبان..

ويفشلان، لكن أهل الثقة يخذلون التبريزى.. فقفة الذى أعماه الحسد على التبريزى، الذى تفرد بكل شىء، الأميرة، وأموال الدولة، والأمر والنهى، ومازال هو فى الظل فيحاول أن يطالب بحقه ولو اضطره الأمر للوشاية بالتبريزى، وفعلا يقوم بإفشاء سر التبريزى للشرطة.

وإلى هنا تنتهى الأحداث المستلهمة من معروف الإسكافى ليضيف المؤلف خاتمة كما هو متفق فى حكايات الليالى، وتتلخص فى حيلة يقوم بها قفة لإنقاذ التبريزى، فيتنكر ويأتى للأهالى المتجمعين حول التبريزى المصلوب فى سوق المدينة، ويدعى أنه رئيس القافلة التى تحمل أموال التبريزى.

قفة: أنا شيخ قافلته التى تتبعه..

ويصدق الناس أن هناك قافلة فيساعدون التبريزى وقفة على الهرب ومعهم الأميرة وتنتهى المسرحية بإنقاذ التبريزى طمعا فى تحقيق الأمل المنشود.

وبين الفصلين استلهم المؤلف من حكاية الجراب بالليالى لوحة قدّم فيها صعلوكين يتخاصمان أمام القاضى على ملكية الجراب، وعندما يطلب منهما القاضى إثبات ما بداخله ليعرف أيهما أحق به، يعمدا للخيال فى وصف ما بداخل الجراب، وعند فتحه لا يجد القاضى به سوى كسرة خبز وزيتونة «وهما رمز للحياة كلها بالنسبة للتبريزى»(١٠).

وبهذه اللوحة يحاول المؤلف التأكيد على قوة الخيال لدى الإنسان، وكيف يستطيع من خلال الحلم والتخيل أن يضلل الكثيرين.. لأن الحقيقة فى ذاتها لا تحتاج لكل هذا الخيال.

---

(١٠) نبيل راغب: لغة المسرح عند الفريد فرج (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٦) ص١٥٢.

وهكذا قدم لنا المؤلف مدينة تتحكم فيها الرأسمالية بكل شراهتها، بتنافسها الذى يسقط خلاله الضعفاء، وعلى رأسها نظام ملكى يمثله ملك طماع جشع فاسد يبيع ابنته من أجل الحصول على ثروة التبريزى، والسواد الأعظم من الشعب فقراء معدمون يتسولون لقمة العيش. وصل التبريزى لهذه المدينة وحاول من خلال الدور الذى أراد أن يشخصه هو وقفة، دور التاجر الكريم، وتابعه، أن يعيد توزيع الثروات فيأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء «وقد استفاد المؤلف هنا من تلك القضية المحور التى تدور حولها معظم عناصر أحداث الحكايات فى الليالى وهى قضية توزيع الثروات، وحاول الكاتب هنا أن يحلها لا عن طريق الخوارق والمعجزات ولا عن طريق الشطار والعياق، ولكن عن طريق فكر أشبه بل هو قريب من الاشتراكية العلمية، التى تؤمم رأس المال وتوزعه على الشعب، وتحدد الملكية الخاصة تماما كما حدث فى مصر الثورة، فى مقابل الحلم والأمل.

لقد أعطى التبريزى الشعب ـ بدون قصد أو بقصد لا يهم ـ أعطاه الأمل، مستعينا بإعلام مضلل، يزيف الحقائق ويخلق الأوهام ويصدقها، حتى بدأت الناس تعايش هذه الأوهام ولا تصدق سواها حتى بعد أن اعترف قفة على التبريزى وكشف خداعه، لم تحاسب التبريزى، بل ساعدته على الهروب تعلقا بالوهم الذى زرعه التبريزى فى وجدانهم.

وهذا أقرب ما كان فى مصر الثورة، جاءت الثورة فزرعت فى نفوس الجميع الأمل، لكن الأحداث العالمية، والمشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تعرضت لها مصر، قوضت إمكانية تحقيق هذا الأمل، ولم تصارح الحكومة الشعب بالحقيقة بل لجأت لإعلام مضلل قلب الهزائم انتصارات، وتمجيد بطولات لا تتعدى المغامرات. ومع ذلك فبعد النكسة لم يستطع الشعب ولم يقدر على محاسبة القائد أو التخلى عنه فمازال لديه أمل.

والمتأمل لشخصية التبريزى يلمح فيها بعض أوجه الشبه مع عبد الناصر الزعيم

المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠)، والذى بدأ كثير من المعارضين فى الهجوم عليه بعد النكسة واتهامه بأنه سبب إفساد البلاد، بأطماعه نحو زعامة العالم الثالث، الأمر الذى دفع به إلى ترك المسئوليات الداخلية للبلاد لأعوان ليسوا على مستوى عال من النزاهة، وضيع اقتصاد مصر على أصدقائه من زعماء حركات التحرر الوطنى، والذين تخلوا عنه عند الضائقة، واستنزاف القوات المسلحة فى حرب اليمن، صورة مكررة لما كان عليه التبريزى، إن عبد الناصر الذى حرر نظام الحكم المصرى من الملكية الرأسمالية وحاول أن يجعل من الاشتراكية العلمية منهجا لسياسة واقتصاد البلاد، كان مثل التبريزى الذى وصل لتلك المدينة التى تقع على حدود الصين حيث الشعب فى حاجة لمخلص، فكان التبريزى الذى وهبهم الأمل، وعمل على إنقاذ الفقراء من فقرهم بأموال الأغنياء، فوجد من التجار والمستفيدين من نظام الحكم السابق مثل الوزير، المعارضة والتآمر. واتهم التبريزى وعبد الناصر بسعيهم لمجد شخصى سعيا وراء الزعامة لعبد الناصر، والعيش السهل للتبريزى.

وقد لمح المؤلف للعلاقة بين الشخصيتين من خلال حبهما للعب الشطرنج، فها هو التبريزى يترك زوجته، والميكدة تدبر له ليلعب الشطرنج مع أصدقائه:

الملك: أين زوجك؟

الأميرة: مع أصحابه فى القاعة يلعب الشطرنج..

ومن المعروف أن عبد الناصر كان مولعا بالشطرنج.

ويلاحظ الباحث أن على سالم عندما كتب مسرحية كوميديا أوديب. **أنت اللى قتلت الوحش**، والتى قدمها مسرح الحكيم عام ١٩٧٠، فى محاولة لإيضاح ما يهم المتفرج المصرى ولعرض قضية الساعة التى تشغله كما يقول على الراعى فى مقدمة المسرحية: سأل على سالم نفسه: ماذا يمكن أن يهم المتفرج المصرى فى **النصف الثانى** من القرن العشرين فى مصر، وبعد مواجهة مؤلمة مع قوات عدوان عالمى ـ من اسطورة يونانية قديمة كأسطورة أوديب والوحش؟.. إن الذى يهمه هو

دور الفرد فى التاريخ.. ما الذى يفعله، وما الذى يجب أن يتركه للغير.. للشعب.. فلم يعد الفرد ـ مهما علت قدراته ـ قادرا على إنقاذ الشعوب فى عصر الشعوب، بل لم يعد قادرا على إنقاذ نفسه.. بمفرده.

وما الفرد الزعيم هنا إلا رمز لعبد الناصر، وقد استغل على سالم ولعه أيضا بالشطرنج للتدليل عليه والربط ما بينه وبين أوديب مثله أول مشهد فى المسرحية.. حيث لعب المشهد كما يلى:

وفى طيبة مصر... «الأهالى يرقبون تعليق شعب كبير عن المدينة.. على يمين مقدمة المسرح يجلس شخصان انهما أوديب وصديقه كامى، وقد انهمكا فى مباراة شطرنج هادئة..

إن ألفريد فرج مع تأكيده على أن المسرحية لا تحمل أى إيحاء بالواقع، إلا أنه كما سبق أن رأينا هى تعبير عن هذا الواقع، وقد استفاد المؤلف بالعناصر الذى وظفها من حكايات الليالى فى أن يعبر عن هموم وقضايا جماعته وقت كتابة المسرحية وقد استطاع المؤلف أن يتعامل مع العناصر التراثية بذكاء ومقدرة فاختار من حكايات الليالى مجموعة متناثرة من العناصر أعاد ترتيبها لتخرج المسرحية، وكانت هذه العناصر تدور حول محور واحد، وهو محور توظيف الخيال لدى الإنسان، فى بعث الأمل لدى المجموع فى محاولة لخلاصها من شقائها، لقد استطاع المؤلف أن يوظف الأشخاص والأحداث وشموليتها فى حكايات الليالى، والتى قد تصدق فى أى زمان ومكان لعدم محدودية الزمان والمكان لشخوصها أو عالمها. ليسقط من خلالها قضايا وهموم واقعه المعاش فكيف تم له ذلك؟

لقد استقى المؤلف مجموعة من المفردات أو العناصر فى حكايات الليالى، من حكاية «مزين بغداد».. انتقى شخص قفة الأخ الثالث لأبى الفضول مزين بغداد، وهو المتسول الضرير الذى كان يدخر المال، حتى استطاع أحد التجار أن يتحايل عليه ويأخد أمواله.

ومن نفس الحكاية استقى حكاية المائدة الوهمية، والتى حدثت لشقيق أبى الفضول السادس والذى وصفه بأنه «مقطوع الشفتين». وقد أخذ من موقف المائدة الوهمية التمهيد أو أحداث اللوحة الأولى من مسرحيته منذ قدوم قفة على التبريزى ودعوته للمائدة الوهمية إلى أن أدى به السكر وصفعه.. وإن كان شقيق الحلاق قد ادعى هذا للانتقام من الشخص الذى استهزأ به كما يقول المزين:

«ثم فكر أخى فى نفسه ـ فى استهزاء ذلك الرجل به، وقال: والله لأعملن فيه عملا يتوب بسببه إلى الله عن هذه الفعال.. وظهر أنه سكران ثم إن أخى غافله ورفع يده حتى بان بياض البطن وصفعه على رقبته صفعة رن لها المكان ثم ثنى عليها بصفعة ثانية، وعندما تبين فيه الشاب النجابه قال له: لى زمان طويل أسخر بالناس وأهزأ لجميع أصحاب المزاج والمجون، ما رأيت منهم من لى طاقة على أن أفعل به هذه السخرية، ولا من فطنة يدخل بها فى جميع أمورى غيرك، والآن عفوت عنك فكن نديمى على الحقيقة[11].

إلى هنا أخذ الفريد فرج من عناصر حكاية مزين بغداد، ثم أعقبها بتفسيره الذى جعل قفة يوافق ويعايش الوهم الذى ابتدعه التبريزى، وانطلاقه إلى تلك البلاد التى تقع على حدود الصين ليستكمل أحداث المسرحية مستلهما باقى العناصر من حكاية معروف الإسكافى.. خاصة العناصر المتعلقة بوصوله للبلدة وإعلام أهلها بأنه تاجر ثرى من مصر، وإن كان المؤلف قد استبدل شخص التاجر المصرى فى الحكاية، بقفة الذى قام بوظيفته.. ثم استدانة معروف من التجار، والاختبار الذى عقده له الحاكم، والاستعانة بزوجته فى معرفة سره. ثم إنقاذه عن طريق الحيلة التى اختلقتها الأميرة، وإن كانت فى المسرحية على يد قفة.

ونجد هنا أن المؤلف قد أعاد ترتيب العناصر وأضاف عليها ما يساعد على استمراريتها وتسلسلها التسلسل المنطقى الذى يساعد على إيضاح الفكرة التى يريد إيضاحها، وإن كان قد استبدل بعض شخوص الحكايات بشخصية قفة التى جاءت

---

(١١) كتاب ألف ليلة وليلة ـ جـ١ ـ مرجع سبق ذكره، ص١٠٢ ـ ١٢٣.

مزيحا من عدد من شخوص الحكايات.. ولم يقتصر استلهام المؤلف على الأسماء بل تعداه إلى استلهام خصوصيات شخوص الليالى فى تحديد خصوصيات الشخصيتين الرئيسيتين ـ التبريزى وقفة ـ واللذين يكمل كل منهما الآخر، كشخصيتى مسرحية بيرخت السيد بونتيلا وتابعه ماتى مثلا.

جاءت شخصيتا التبريزى وقفة، مختلفتين فى الظاهر، وفى الباطن، فكل صفة فى إحداهما توازنها صفة فى الأخرى.. بمعنى أن التناقض الموجود بينهما، لا يعنى اختلافهما بقدر «ما يعنى أنه التناقض العادى الموجود داخل الشخص الواحد» وأهم ما يبدو من هذا التناقض، العلاقة بين التعلق بالخيال، والتشبث بالواقع، «فقفة مختلف فى واقعيته وتشبثه بالممكن عن خيالية التبريزى وجسارته وشروده فى عالمه الخاص»(١٢).

وهذا الاختلاف هو الذى يحدد أهم خصوصيات كل شخصية، وهما فى رأيى أهم محددات أسلوب تفكير الطبقة الدنيا المتبع فى سواد الشعب، وطبقة المثقفين والزعماء. ويقدر الاختلاف الشكلى بين أسلوبى التفكير.. إلا أنهما فى ذات الوقت يشكلان وحدة الشخصيتين، فالخيال والواقع هما النقطتان اللتان تشكلان وحدة بالمفهوم الهيجلى لضرورة سيرورة الحياة.

فالإنسان يحتوى النقيضين، لكن إلى حد ما، تجاوزه التبريزى بتصديق ما أملاه عليه الخيال ومعايشته أيضا.. فالتبريزى لم يكتف بخلق حكاية القافلة، بل تعدى مرحلة خلق الحكاية إلى تصديقها، فكانت جزءا مؤثرا فى سلوكه الذى توحد مع حكايته وبمعايشته لحكاية القافلة «لم تظل آراء التبريزى مجردة بل تتحول إلى حدث وحركة درامية تدفع بالمواقف إلى الأمام وتطور الشخصيات»، ومن تجاوز هذا الحد نشأ الصراع.. فقفة لم يستطع أن يرتفع لمستوى خيال التبريزى، والتبريزى لم يحاول أن يحد من طموحه وينزل لمستوى واقعية قفة، ومن هنا تفجر الصراع بين

(١٢) لغة المسرح عند الفريد فرج: مرجع سبق ذكره، ص٨٧.

الإثنين والذى ينتهى بوشاية قفة بالتبريزى للتخلص منه، لكنه فجأة يشعر بأن نصفه سيضيع منه، فيتنازل عن تشبثه بالواقع ويلجأ للخيال، فيفكر ويحتال لينقذ التبريزى، وينقذ نفسه أيضا.

هذا هو الصراع الذى يقول عنه نبيل راغب إنه: صراع مرن مطاط لا يحمل داخله أية ملامح مأساوية. بل ينظر إلى النفس البشرية من ناحية مطامعها الخسيسة والمضحكة المتعالية[١٣].

ونحن نختلف هنا مع هذا الرأى من حيث خلو هذا الصراع من المأساوية، فإنه وإن كانت نتيجة الصراع على مستوى الحدث قد انتهت بانتصار الخيال الذى لجأ إليه قفة لإنقاذ التبريزى، لكن ما بعد الحدث؟ وما دلالة هذا الانتصار على شخصية قفة؟

إن مشكلة قفة كفرد وكشعب لابد وأن تحل بشكل مادى، فى أن يجد أمامه الطعام الحقيقى، أن يترك التسول والتحايل ليحصل على قوته وكسبه بعرقه وجهده، لا أن يعايش مائدة وهمية أو يتعلق بأمل زائف يحمله إليه التبريزى.. لقد ساير قفة التبريزى، وهرب خالى الوفاض من المدينة التى دخلها ومعه مدخراته جميعها، والتى أنفقها التبريزى ليؤكد حلمه بملكيته للقافلة.

وتجار المدينة، الذين تركهم التبريزى على أمل أن يعوضهم من قافلته الوهمية ما هو مصيرهم بعد أن ضاعت ثرواتهم.. على مستوى الواقع إلا يعد ضياع مدخرات قفة وثروات التجار، مأساة.. أو ملمحا مأسويا على أقل تقدير..؟

والتبريزى ومن هم على شاكلته ممن يعيشون يومهم على وهم خيال، ألا يشكل الغد لهم والمستقبل مأساة إلى حد ما..؟

لقد استطاعت الليالى أن تحقق الأوهام والأحلام إلى حد ما عن طريق الخوارق والمعجزات. ولما كانت هذه السبل لا تتفق مع منطق وواقع الشعوب فى حل قضاياها فكان لابد أن تكون نهاية المسرحية مؤشرا بالمأساة للجميع..

---

(١٣) نفس المرجع السابق: ص٩٠ ـ ٩٣.

ولم يقتصر استلهام المؤلف لعناصر وخصوصيات شخوصها بل لقد استفاد إلى حد كبير بلغة الليالى، يتضح هذا فى الجزء الخاص بحكاية الجراب الذى يكاد يكون مطابقا لحكاية الليالى، وأيضا شخوص المسرحية جاء منطوقها بلغة الليالى، فعندما يصف التبريزى لقفة طعامه:

على : هذا يا صاحبى خبزته جارية كنت اشتريتها بخمسمائة دينار. ذق من هذا الكباب الذى لا يوجد مثله فى طعام الملوك.

وفى حكايات الليالى عندما يحكى مزين بغداد عن أخيه يذكر أن صاحب المائدة الوهمية أخبره:

«هذا خبزته لى جارية كنت اشتريتها بخمسمائة دينار، ثم صاح صاحب الدار ياغلام، قدم لنا الكباب الذى لا يوجد منه فى طعام الملوك.. ـ وعندما قدم له الحلوى طلب منه أن يأكل القطائف ـ «كل من هذه القطائف بحياتى، وأقبل أخى يسأل من كثرة المسك الذى بالقطائف، فقال له: إن هذه عادتى فى بيتى فدائما يضعون فى كل قطيفة مثقالا من المسك ونصف مثقال من العنبر»

ونفس الحوار يقول التبريزى:

على: اعلم أن من عادتى فى بيتى أحكم عليهم أن يضعوا فى كل قطيفة مثقالا من المسك ونصف مثقال من العنبر..

والأمثلة كثيرة على استلهام المؤلف للمواقف الدرامية بحوارها، وتركيباتها اللفظية، التى ينطق بها شخوص الحكايات، وشخوص المسرحية.

ونخلص من هذا، بأن الف ليلة وليلة، مازالت حتى الآن مصدرا ثريا من مصادر الاستلهام من الموروث الشعبى فى الأدب المعاصر عامة وفن المسرح خاصة، ودليلا على ذلك مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة» والتى أكد فيها المؤلف من خلال طريقته فى استلهام عناصر حكايات الليالى، من أن الليالى مازالت بعناصرها

ومواقفها الدرامية نموذجا طيبا لرجال المسرح لاستلهامه إن لم يكن لإعداده مسرحيا.. فتجربة الفريد فرج هنا هي أقرب إلى الإعداد المسرحي لحكايات الليالي وعناصرها التي استقاها وأعاد ترتيبها وتسلسلها ليطرح من خلالها المقولة التي تشغله وتشغل أبطال مسرحه، وهي قضية العدالة الاجتماعية المطلقة، ويعبر فيها عن هموم مجتمعه زمن كتابة المسرحية، وقد كان للمؤلف فضل انتقاء العناصر وإبعاد العناصر الخارقة منها.. مثل الوسيلة التي وصل بها معروف من مصر إلى بلدة اختيان الختن التي وصل إليها معروف بواسطة المارد.. أما في المسرحية، فقد مشى على وقفة من بغداد إلى حدود الصين.

على: ما أتعبك؟

قفة: أما مشينا من بغداد إلى حدود الصين؟

وقد حاول المؤلف أن يلتزم ببنية الحكاية الشعبية في بنائه لمسرحيته، فتناول التمهيد الذي جاء به في حكاية المائدة الوهمية، وبعده يبدأ الحدث في المدينة، والذي ينتهي باكتشاف سر على التبريزي وتأتي الخاتمة في الحيلة التي يقوم بها قفة لتخليص التبريزي.. والقضية التي شغلت التبريزي هي نفس القضية التي شغلت أبطال الليالي، قضية توزيع الثراوات والعدالة الاجتماعية.

وبالنظر إلى شخوص المسرحية نجد أنها أيضا كالأحداث لها أصلها التراثي في عالم الليالي ولها في نفس الوقت دلالتها المعاصرة في عالم المؤلف المعاش.

ويمكن القول إذن أن المؤلف هنا قد قام بنسخ خيوط عالم الليالي بخيوط واقعه المعاش، وقدم لنا نسيجا واقعيا يعتمد على الموروث الشعبي، ويعبر في الوقت نفسه عن هموم وقضايا واقع المؤلف المعاش.

الموال القصصى فى المسرح المصرى المعاصر

يشكل الموال القصصى مصدراً هاماً من مصادر الموروث الشعبى استلهاما فى المسرح المصرى المعاصر، ويكفى أن أول عمل درامى كان مستلهما من التراث الشعبى والذى قدمته مصلحة الفنون فى عام ١٩٥٦، كان مستلهما من موال ياليل يا عين.. وقد سمى الأوبريت باسم الموال ياليل يا عين[1].. وأيضا قدم المسرح المصرى أعمالا من موال **حسن ونعيمة، وياسين وبهية، وشفيقة ومتولى، وأدهم الشرقاوى**. لكن كان لموال **حسن ونعيمة** الغلبة حيث قدم المسرح المصرى أكثر من عمل درامى مستلهم من الموال، فقدم مسرح الجيب عام ١٩٦٥ مسرحية **حسن ونعيمة** تأليف شوقى عبد الحكيم، والمسرح المتجول عام ١٩٨٥، مسرحية **منين أجيب ناس** لنجيب سرور.

وقد حاول الكاتبان فى عمليهما إسقاط واقعهما المعاش من خلال عناصر الموال فى حبكة مسرحيتيهما على مستوى غير مباشر كما فى مسرحية **حسن ونعيمة**، والتى يغلب عليها الفكر العبثى، الذى يتعرض لعبثية الحياة من خلال العلاقة ما بين نعيمة وأفراد أسرتها الذين حكموا على أنفسهم بالانعزال عن المجتمع، وارتضوا العزلة التى يجترون فيها عذابهم اليومى فى محاولة لإخفاء الجريمة التى ارتكبوها فى حق حسن ونعيمة، فعزلوا أنفسهم عن العالم، قابعين داخل منزلهم، خلف بابه الضخم ذى المزلاج، والذى شبهه الكاتب بالسجن، وهى دلالة سنرجع إلى معناها فيما بعد، وبشكل مباشر عندما تعرض نجيب سرور لمأساة نعيمة من الناس الذين وقفوا منها ومن حسن موقف المتفرج السلبى، حتى ضاعت الحقيقة.. وقد حمل المؤلف

(١) زكريا الحجاوى: حكاية اليهود: والقاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨) الاهداء.

حسن بعدا رمزيا، فهو لم يعد حسن المغنواتى الذى يقاوم الفساد بنايه المكسور، بل جعله البطل المصرى الذى يرمز لمقاومة الفساد أياً كان، هو ابن الطبقة الدنيا التى تداس بالأقدام، ويضيع حقها ويغتال نجباؤها فى هذا المجتمع الفاسد.. فهو حسن العامل الذى وقف ضد الاستغلال الرأسمالى، فشنق.. وهو حسن الطالب، الذى رفع صوته مطالبا بالحرية والجلاء، فكان مصيره القتل غرقا.. وهو العامل المصرى الذى استهدف بالمخدر لضياعه.. وهو الجندى الذى استشهد دون جريرة فى العالمين.. وقد أعطى نجيب سرور بطله شمولية تاريخ مصر حيث ربط ما بين نعيمة وإيزيس، وحسن وحوريس. كما سبقت الإشارة عند تعرضنا بالدراسة لهذا النص.

حسن ونعيمة شوقى عبد الحكيم:

لجأ الكاتب إلى فترة زمنية لاحقة لمقتل حسن، بعد مرور عشرين عاما، ليختار لحظة مواجهة مع النفس بين نعيمة وأهلها من جهة، وبينهم جميعا والمجتمع خارج نطاق الأسرة. وتأثراً بالتيار العبثى حاول المؤلف من خلال أحداث الحكاية أن يناقش مدى عبثية الحياة، وضرورة رفض كل ما هو قائم، رافضاً مفهوم القدر والمكتوب رافعا مع نعيمة شعار أن الإنسان هو صانع قدره:

«نعيمة: السكة.. إننا نمشى وما بنبصش لورا... للميتين
اللى ورانا ما نسمعش كل اللى قالوه.. ونقول دانصيب
ومكتوب، ونسكت على الشر.. نمشى من جنب الحيطان
ونداری علی بعض.. ونداری اللی جوانا.. وأنا
ما قدرش أعيش معاكم.. ولا مع الميتين.. أحضن
الشر بإديه وأقول دا مكتوب.

...

أنا ها أطلع من جلدى»[٢].

وبهذا الرفض للواقع الذى حكم بمقتل حسن يختم شوقى عبد الحكيم

(٢) شوقى عبد الحكيم: حسن ونعيمة: مسرحية (مخطوط خاص بالباحث) ص٤٠:٤٢.

مسرحيته، رافضا عبثية الحياة، ومقولاتها، رافضا أهم القيم التى جاء بها الموال، قيمة الاستسلام للمقدر والمكتوب:

لو كنت أعلم أن الوعد متدارى
ما كنت أخرج ولا أخطو قط من دارى
وأرضى بقليله، وأقول للقلب متدارى[٣].

كما أدان المؤلف فى مسرحيته «حسن»، لأنه لم يكن ضحية للغير بقدر ما كان ضحية لنفسه، فحسن كان يعلم أنه ذاهب للموت ولم يفعل شيئا، استسلم للموت دون مبرر، لذلك لم تبك عليه نعيمة.

نعيمة: أصل المكتوب دا وحش.. سجن، ومفيش مكتوب
من بره.. من برانا، إحنا اللى بنمشيله برجلينا وحسن
جه للموت وحضنه وأنا كنت شيفاه هنا ع السلالم
شفته بعينى دى وسمعت صراخه بودانى وهو بيلطش
فى الحيطان، وما عيطتش عشان المكتوب.

ومن خلال المواجهة مع النفس، والتى تضع فيه والديها فى اختيارها القاسى تتم المكاشفة عن الفعل ـ القتل ـ الذى حاولا لعشرين عاما دفنه فى صدريهما:

نعيمة: أنا معملتش لكم حاجة أنا سلمتكم لنفسكم..
للقاضى اللى جوانا بيكتب ويسطر فى اللوح..

هذه هى أهم ملامح مسرحية حسن ونعيمة، والتى رفض فيها المؤلف إحدى القيم التى يعتنقها الشعب وتغنى بمواله لتأكيدها، وقد جاء هذا الرفض ضمن رفض الكاتب لعبثية الحياة التى صورها من خلال أسرة نعيمة التى تتجسد عبثية حياتها فى «شعور الإنسان بالعزلة عن الناس من حوله، وإحساس الإنسان بغربته عن نفسه»[٤] كما سيجىء تفسير ذلك.

---

(٣) أدب الفلاحين: مرجع سبق ذكره، ص١١٩.

(٤) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر، والتأثير العربى عليها (بيروت ـ دار الآداب، ١٩٨٣) ص١١٥.

وفى رأيى أن الظروف الشخصية التى تعرض لها الكاتب أثناء كتابة هذه المسرحية، كانت عاملا هاما وحاسما فى تكوين وجهة نظره حيال رفضه لمقولة القدر والمكتوب والتى أكد عليها الموال. فمن المعروف أن شوقى عبد الحكيم كتب مسرحية حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، داخل سجن المحاريق بالواحات، فى الفترة ما بين ١٩٦٢ ـ ١٩٦٤ قبل خروجه من السجن حيث اعتقل لنشاطه السياسى آنذاك. وهناك مارس نشاطه فى التأليف لفن المسرح.. «ففى ١٢ يناير ١٩٦٢، صدر فى سجن المحاريق العدد الأول من مجلة الحائط «المسرح». وعلى الصفحة الأولى كتبت هيئة التحرير افتتاحية العدد الأول. لماذا تصدر المسرح؟ وكتب الزميل حسن فؤاد رئيس التحرير كلمة يستحث فيها الزملاء لبناء المسرح بسرعة حتى يمكن تقديم أول عرض مسرحى عليه فى يوم المسرح العالمى الذى يوافق ٢٧ مارس ١٩٦٢، وداخل برواز نشر على نفس الصفحة خبر عن عرض مسرحية **العتمة** للزميل شوقى عبد الحكيم»(٥).

ومن المعروف أن سجن المحاريق هو معتقل أنشأته الحكومة فى الواحات ليضم المسجونين السياسيين من شيوعيين من التنظيمات المختلفة، وإخوان مسلمين.. وهناك بدأ شوقى عبد الحكيم تجربته فى التأليف المسرحى بتشجيع من زملاء السجن.. وقد كان هذا مشجعا لشوقى عبد الحكيم كى يستمر فى كتابة المسرحيات بعد مسرحية العتمة فكتب **حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، والشبابيك**..

ويبدو أن شوقى عبد الحكيم قد تأثر بالحياة فى هذا السجن عند كتابة مسرحية حسن ونعيمة، فأهل نعيمة يقبعون فى منزلهم ببوابته الضخمة والمزلاج الكبير، هو سجن مادى يعزلون فيه أنفسهم برغباتهم غير السجن النفسى والمعنوى الذى يعيشون فيه بعذاباتهم، وبين السجنين تدور أحداث المسرحية التى يسقط فيها شوقى عبد الحكيم عبثية الحياة العامة فى مصر خارج الأسوار، والتى يدين فيها النظام الحاكم

(٥) مصطفى طيبة: رسائل سجين سياسى إلى حبيبته جـ٢ (القاهرة ـ العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠) ص١٠٢.

كل من يعارضه مع اختلاف انتماءاتهم السياسية، لذلك فالمؤلف يؤيد موقف نعيمة فى النهاية فى مكاشفاتها لأهلها وبيان جريمتهم، من أجل إصلاح الجميع، ليغيروا من مقدراتهم، وهذا كان دورها أو دور الثوار من سجناء المحاريق، فكيف جاء ذلك بالمسرحية؟

بعد مرور عشرين عاما على مقتل حسن، ويبدو أن القاتل مازال مجهولا وأهل نعيمة يعيشون باختيارهم فى عزلتهم، خوفا من لقاء الناس، فأحكموا غلق بابهم بالمزلاج، لتتحقق عزلتهم المادية عن العالم الخارجى، ويعايش كل منهم عالمه الخاص فى عزلته الداخلية، ويتحول المنزل دلالة الحياة، إلى سجن أو قبر مهجور ينمو فيه الصبار العجوز، ويصف المؤلف المشهد فى مقدمة مسرحيته: بيت نعيمة من الداخل... إلى اليمين قليلا توجد سلالم تقود إلى الدور الثانى حيث تقيم نعيمة، ويجاور السلالم مزير أى بناء طينى، يعلوه زيران قديمان يحيط بهما نبات الصبار العجوز .. إلى اليمين يبدو مدخل حجرة الأم.. النصف مظلم، وإلى اليسار يبدو مدخل حجرة الأب.. سرداب يقضى إلى الباب الخارجى العريض المحكم الإغلاق بالمزلاج.

ودلالة المكان توحى بالسجن وعنابر الحبس الانفرادى وعنابر التأديب، فمن المعروف أن الأب والأم فى الريف يقيمان دوما فى نفس الحجرة، لكن هنا فى سجن شوقى عبد الحكيم يضعهما فى زنزانات التأديب أو الحبس الانفرادى إمعانا فى تأكيد عزلتهم الداخلية. ويختار المؤلف زمن الحدث صباح يوم عيد:

الام: النهاردة العيد والناس فرحانة برة البيت

واحنا لازم نفرح زى الناس بالعيد.

فالأم تحاول إمساك دكر بط لدبحه، وتفاجئها نعيمة ابنتها التى تعيش فى عزلة ذكرى ذاك المساء البعيد، ليلة مقتل حسن غدراً بيد أهلها:

نعيمة: إيه اللى انت ناوية تعمليه..؟

الأم: ها أدبحه..

نعيمة: زى زمان..

....

الأم: أنا با أقول ع الديك.

الكورس: بتقول على الديك، ونعيمة بتقول على حسن

وكل واحد يقول اللى فى نفسه.

ومنذ اللحظة الأولى يضع المؤلف أبطال مسرحيته فى مواجهة، من خلال فعل الذبح لكن فى زمنين متباعدين، واعتمادا على استرجاع الذكرى تستعيد الشخصيات الأحداث وذكرياتها.. نعيمة تعيش ذكريات ليلة القتل، والأم تحاول جاهدة أن تعايش لحظة القتل الماضية.. لكن نعيمة تحاول دائما أن تستدرجها للذكرى المؤلمة، ويقترح الأب:

الأب: الحكاية دى قديمة. دا فات عليها كثير هيه

مش ناوية تخلص.. تغور.. تنزاح من قدام عنينا

.. دا مفيش حاجة بتستنى.

ثم يؤكد الأب على العزلة التى فرضت على أهل الدار، وانعدام التواصل بينهم والذى أصبح مستحيلا:

الأب: أنا با أقول على نفسى وكل واحد يقول على

نفسه هيه كدة العيشة، محدش يقف على كتف

الثانى، أيوه يعنى كل واحد يقف على رجليه

يشيل نفسه ويمشى!.

ويعترف الأهل بما فعلوه، فهى شريكتهم أيضا فى الجريمة:

الأب: لكن كنتى معانا.. ولك يد فى اللى حصل..

الأم: كنت واقفة هنا.. أنا شفتك وانت هنا..

وايدك ع الدرابزين.. وكل حاجة قدامك.

ولا تفلح المشاركة فى إبعاد ما فى ذهن نعيمة أو فى تقريب التواصل المفتقد بين

أفراد الأسرة، فتلجأ الأم إلى حيلة دفاعية أخرى، فنعيمة ليست شريكة وحسب بل هى السبب، محاولةً إلصاق كل الاتهام بنعيمة، ألم «تفضحهم بفعلتها، بحبها لحسن، فكان هذا هو الدافع الأساسى لقتل حسن، للعزلة، لخراب البيت.

نعيمة: عايزة تقولى إنى أنا السبب فى اللى حصل..؟

الأم: أيوه إنت السبب.. إنت اللى مررتى
حنكنا عمر بطولو.. إنت اللى قفلتى البيت
وقوضتيه من جوا ومن برا.. دا ما عدش
فيه سكان.. ماتوا من زمان وشبعوا موت..

ودلالة الدار كمقبرة واضحة هنا، فالدار لا تضم سكانا ولكن أمواتا أحياء كما تقول الأم.

وتسترجع نعيمة حكاية حبها وأحقيتها فى أن «أحب وأغنى وأتجوز، حلم كل فتاة، وكيف رأت حسن يغنى فى المولد، فجذبها غناؤه..» ولقيت نفسى ماشية معاه رجلى على رجله.. سبت البنات اللى معايا ورحتله.. وكيف قابلها حسن وبادلها الغرام وهو يعلم احتمال أن يرفض الأب زواجه من نعيمة.. **من مغنواتى**. ومع ذلك يصر على لقاء الأب ولو حتى مات من أجلها «أنا اللى حا أموت عشانك يا نعيمة» .

ويتبادل أفراد الأسرة الاتهام، ويتضح مدى تفسخ العلاقة بينهم، ومدى انعدام التواصل بينهم، ومدى فعل المواجهة عليهم.

نعيمة: أنا ماعملتش حاجة.. أنا بدافع عن نفسى معاكم.

الكورس: نفسهم انقطع.. بيعضوا الأرض.. بياكلو لحم
بعض جوا الميت فى الدار.

الأم: واحنا كمان بندافع عن نفسنا.. أصل كل واحد
بيتّهم التانى فى وشه.. بيشيل حمله ويرميه على
ظهر اللى قدامه.. حمله كثير.. كثير وإحنا شايلين.

وتعكس العلاقة داخل السجن الصغير، حيث الوحدة والتفرد قد انزرعت فى

قلوب المسجونين كل يحاول أن يلصق الاتهام بغيره، أن يشيّله حمله، صراع مستمر بين الأفراد فى الهروب من المسئولية، تعكس مشكلة المسجونين فى السجن الكبير - سجن المحاريق - فأعضاء الجماعات السياسية المختلفة جمعهم السجن ظاهريا، وتعايشوا مع بعضهم تحت نظام إدارى واحد. لكن عند المواجهة تطغى الفردية والتميز، ويضرب مصطفى طيبة فى كتابه مثلا لما كان يدور بالمقارنة بين الحوار الثقافى والحوار السياسى الذى كان يدور بين المسجونين من أفراد التنظيمات المختلفة يقول: كان الحوار الثقافى والفنى يدور بين الزملاء على اختلاف انتماءاتهم التنظيمية، فى جو من **الحرية** النسبية، بينما كان الحوار السياسى يدور فى جو من **الالتزام المطلق**، كل لسياسة تنظيمه.. كانت الحرية النسبية تعطى كل زميل فى هذا التنظيم أو ذاك أن يتفق مع زميله الآخر، بصرف النظر عن انتمائه التنظيمى، بينما كان الالتزام المطلق كل بسياسة تنظيمه تعطل كل فرص **اللقاء السياسى**، بل وتزيد من شقة الخلاف.

وتثور نعيمة على العزلة الجبرية التى فرضت عليها، وبعد المكاشفة والمواجهة الداخلية مع أهلها تطالبهم بمواجهة العالم، وتسرع لفتح الباب وتطالبهم بالخروج.

الأم: وليه ما نخرجش ونبقى زى الناس.. دا كل الناس
بتعمل كده... الدم على هدومهم. لكن بيقابلوا بعض
فى كل حتة وماشيين.
نعيمة: اللى يقدر يمشى الباب آهو.

لكن العجز قد دب فى الجميع.. فقدوا القدرة والرغبة على مواجة العالم:
الأم: دا العجز ضارب فى كل حتة..
نعيمة: أنا لسة صبية أنا بنت امبارح..
الأم: انتى دا انت مدفونة جوا نفسك..
نعيمة: انتو اللى دفنتونى..

وتتأكد عزلة نعيمة، ويفتح الباب، لكن الأسرة العاجزة لا تقدر على الخروج،

فيدخل إليهم العالم الخارجى.. سائلة غريبة عن البلدة، تسبب الذعر للأسرة فى أول لقاء لها مع العالم الخارجى.. والسائلة تحاول أن تعرف هى الأخرى السر.. سر الذعر الذى انتاب نعيمة والأسرة، وسر الغريب الذى اختفى من عشرين عاما، وتلاحق نعيمة بالأسئلة، وتعترف نعيمة، وتنفى أن يكون لها ذنب فيما حدث:

نعيمة: إذا كان الميت جه للموت برجليه وسكت ع اللى حصل
أعمل انا إيه.

ويزداد اقتحام العالم الخارجى للمنزل، وينكشف السر الدفين، وتتعرى الأسرة:

الأم: دا احنا فى الشارع.. دا بابنا انفتح.. وفيه برا سكك.

وهنا يعطى المؤلف للباب دلالة أخرى فالباب ليس حاجزا ماديا يفصل ما بين داخل المنزل والطريق، بل هو حاجز نفسى أيضا، ساتر، عندما انفتح انكشف المستور وتعرت الأسرة نفسيا ومعنويا، وإن كان الأب أكثر تماسكا من باقى أفراد الأسرة، فهو يدعو العالم متمثلا فى ثلاث فتيات يدفعهن الفضول لاقتحام المنزل إلى الدخول:

الأب: تعالوا ما تقفوش بعيد فى العتبة.. ادخلوا انتو
جيران.. دا انتو كبرتو.

ويظهر شبح حسن ثانيا.. ويكمل سرد ما حدث، وتكشف السائلة عن شخصيتها.. هويتها فهى ابنة عم القتيل، ابنة عم حسن، ويستكمل كشف السر، ويخرج الأغراب وتغلق نعيمة الباب ثانية، تحكم إغلاق المزلاج.. لكن بعد أن فقد الباب دلالته كساتر لهم، وبعد أن تم كشف المستور، وتمت المواجهة، الأمر الذى لا يمكن أن تهدأ معه الأسرة أو يعود لها أمنها ووحدتها. وإن كانت الأم مازالت تعتقد أن أزمتهم قد انتهت لمجرد أن تم إغلاق الباب.

الأم: هوا كده.. احنا لحم بعض ومحدش لو عندنا حاجة،
ولازم بقى ننسى اللى فات.. نردم عليه.. ونشوف
نفسنا.. أيوة نعيش زى الناس.. ناكل ونتنهى
(وتهدأ) .. نعيش زى ماكنا عايشين زمان.

وتقرر نعيمة أنه لا فائدة، ولا يمكن تغير ما حدث، أو تغير واقعهم «هانعيش زى ما احنا عايشين، بابنا مقفول ومتربس».. فذكريات الماضى الأليمة مازالت تطاردهم وليس منها خلاص.. ولا تستطيع الأم أن تحتمل كل هذا العذاب، فتقترح الخروج لمواجهة العالم الخارجي بحثا عن الخلاص:

الأم: احنا حانفتح الباب للموت.. للشمس اللى بتملا الشوارع..
تعالوا علشان تخلصونا منها من عينها.. تعالوا قربوا
اللى لو حاجة واللى ما لوش.

تطلب النجدة من نعيمة التى تطاردهم بالذكريات بفعلهم تواجههم «بالقاضى اللى جوانا» ضمائرهم، وأمام حكم الضمير، يعترف الأب.. وتعترف نعيمة على أبويها.. تثور على واقعها الذى يطلب منها السكوت:

البنت الأولى: كل واحد يرضى بنصيبه ويسكت ونسكت ليه ع اللى بيحصل.. إيه
يخلينا نسكت ونقفل لبواب ما نتكلمش..
وكل واحد حابس نفسه فى حاصل عليه
وقاعد جوة ياكل نفسه فى العتمة.

وترفض نعيمة الواقع.. بفرديته وأنانيته وبقيمه التى تحيل إرادة الإنسان لعجز واستسلام، تثور على المقدر والمكتوب، والسكوت عليهما، تطالب بالتغيير، بالرفض، فتلك السلبية التى تزرعها كل هذه القيم فى نفس الإنسان هى التى أدت لموت حسن:

نعيمة: هوا ده بقى اللى قتل حسن من سنين وهو كان
عارفه وشايفه (للعجائز) ـ انتو بتضحكوا م الكلام
ده.. انتوا أصلكم راقدين فى الأرض والكساح
ضارب فى بدنكم.. صحيح.. هيه كده.. ناس طول

عمرها ممروضة جنب الحيطان.. فى الدار مستسلمة

لكل اللى بيحصل.. البلا اللى مالى الدنيا.

وبهذه الصرخة التى تعبر عن رأى المؤلف.. الثائر بطبعه، تنتهى المسرحية التى كتبها شوقى عبد الحكيم، ليعبر بها عن فترة من أحلك فترات مصر بالنسبة للسياسيين، والتنظيمات السياسية المختلفة، حيث ألقى بالكثيرين داخل المعتقلات والسجون لسنين، وضمت السجون خلف أبوابها أناسا من كافة التنظيمات المتباينة، الأمر الذى كان يحتاج لصرخة، لثورة تغير كثير من الأوضاع.

وإن كان المؤلف قد استلهم موال حسن ونعيمة فى عمله الدرامى، إلا أنه لم يتقيد بالكثير من العناصر الدرامية فى بناء الموال، أو بعناصر الموال ذاته، فلم تكن عناصر الحدث فى الموال هى الحدث الرئيسى فى المسرحية، فالحدث الرئيسى فى المسرحية هو المواجهة، المواجهة بين نعيمة ووالديها، والمواجهة بينهم وبين العالم الخارجى، تلك المواجهة التى شكلت الحدث الرئيسى الذى حاول الكاتب من خلاله طرح رفضه للواقع ولكثير من القيم السلبية فى المجتمع، فجاءت عناصر الحدث فى الموال كعناصر ثانوية يبنى عليها الحدث الرئيسى. لذلك فقد أغفل المؤلف مثلا واقعة القبض على قاتلى حسن بعد ارتكاب الجريمة مباشرة، وبدأ حديثه وكأن هذه الواقعة لم تتم ولمدة عشرين عاما. وإغفال هذه الواقعة هو الذى أتاح له بناء حدثه الرئيسى فى المسرحية.

كذلك لم يتقيد المؤلف بتقنية التسلسل الزمنى لعناصر الحدث فى الموال، أو بمعنى آخر، لم يلتزم فى بناء مسرحيته بتسلسل الزمن أو الاعتماد على زمن واحد متصاعد بل كان هناك زمنان متضادان يدور من خلالهما حدثا المسرحية، زمن يسير فى اتجاه عكسى يعود للماضى، تستخدمه نعيمة، التى تعيش فى لحظة فعل القتل، تلك اللحظة التى حدث لنعيمة تثبيت عليها، لذلك فهى تسترجع أحداثها، والتى

تشكل الحدث الرئيسى للموال، والحدث الثانوى هنا فى المسرحية.. وزمن فى الحاضر يتصاعد مع تصاعد الحدث الرئيسى فى المسرحية منذ بداية فعل المواجهة، وينتهى بالمكاشفة، وثورة نعيمة على الواقع.

ولم يعد الصراع فى المسرحية هو صراع بين الخير المطلق والشر المطلق، لقد اتخذ الصراع الشعبى هنا معنى جديدا، أصبح صراعا بين قيمتين جديدتين على المجتمع الشعبى، صراع بين القيم السلبية من وجهة نظر الكاتب، وتلك القيم التى تدعو للتغيير.. وبالتالى لم تعد قضية الأبطال هنا إثبات الحق، والإيمان بالمقدر والمكتوب، بقدر ما جاءت المسرحية لإثبات ضرورة التغيير، من أجل «الحرية والرغبة فى التحرر والصراع من أجل الحرية والعدل ـ الحرية السياسية والحرية الاجتماعية، وبالتالى لم تعد شخصيات المسرحية مميزة ما بين شخصيات خيرة، وأخرى شريرة، بل هى شخصيات تحمل بداخلها كافة المتناقضات البشرية، تحب وتكره، لها جانبها الخيّر وجانبها الشرير، شخصيات دينامية تتفاعل وبتفاعلها يتطور الحدث وينمو.

ويبدو أن المؤلف فى بنائه لمسرحيته قد تأثر إلى حد ما بالمسرح التجريبى الغربى، والذى عرفته مصر مع بدايات الستينات، فتكون العزلة وتفرد الإنسان، عبثية الواقع، كلها أفكار جاء بها المسرح العينى وما سبقه من أشكال درامية رافضة للواقع الغربى الذى عايشه الإنسان هناك، يعانى من جراء حربين عالميتين وأسلوب السرد لاسترجاع الأحداث، واستخدام الكورس بوظائفه النمطية من تعلق وتفسير والمساعدة على المكاشفة، هو تأثر بالمسرح الملحمى البريختى ومسرح بيرانديللو الإيطالى.

نخلص من هذا إلى أن شوقى عبد الحكيم عندما استلهم عناصر الموال الشعبى حسن ونعيمة فى مسرحيته، لم يتقيد بهذه العناصر بل وظفها كعناصر ثانوية لحدث رئيسى يشغله ويشغل جماعته، وهو السعى وراء الحرية والتحرر السياسى والاجتماعى، وهو موقف تبنته الأجيال الشابة المثقفة فى مصر بعد الثورة، امتداداً لكفاح أبناء النصف الأول من هذا القرن، ووقفت به أمام كثير من القيم والمقولات

الثقافية والسياسية المناهضة، وقد حاول المؤلف أن يصور ذلك من خلال موقف نعيمة وثورتها على القدر والمكتوب.

أيضا لم يحاول المؤلف استلهام تقنية البناء الفنى للموال ولا عناصره الدرامية المختلفة، بقدر ما حاول الاستفادة من الموروث العالمى فى فن المسرح، خاصة المحاولات التجريبية، سواء فى المضمون أو الشكل.

مظاهر الفرجة الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر

مع بداية الستينات من هذا القرن بدأ الاتجاه نحو الاستفادة المباشرة من مظاهر الفرجة الشعبية فى المسرح، ضمن الاتجاه نحو الاهتمام بالتراث الشعبى كمنبع لتأكيد جذور وأصول مصرية هذا الشعب.. واتساع رقعة توظيف هذا الموروث ليشمل فن العرض المسرحى.. فبعد أن قدمت مصلحة الفنون ـ التابعة لوزارة الثقافة ـ أوبريت يا ليل يا عين لعرض وتجسيد بعض من الموروث الشعبى أدبا وفنا عام ١٩٥٦، تشجع رجال المسرح المصرى لخوض التجربة تنظيراً وتطبيقاً، فجاءت أعمال يوسف إدريس التى تتمثل فى إنجازاته فى مجال الفن المسرحى المعاصر، وفى إصراره المثمر على البحث عن شكل فنى جديد وأصيل ينبع من جدة المضمون وخصوصيته فى الوقت نفسه.. هذا الشكل الذى حاول البحث عنه عندما كتب مسرحياته ملك القطن عام ١٩٥٤، وجمهورية فرحات عام ١٩٥٦، واللحظة الحرجة ١٩٥٧، واكتشف وقتها ضرورة استنبات المسرح المصرى أو العربى اعتمادا على أشكالنا وتراثنا المسرحى»[١]. لذلك اتجه إلى السامر الشعبى «والذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن»[٢]. عندما كتب مسرحيته الفرافير، وقد حذا حذوه محمود دياب عندما كتب ليالى الحصاد مستلهما السامر أيضا.

أعقب توفيق الحكيم دعوة يوسف إدريس، فدعا فى كتابه الصغير «قالبنا المسرحى» الذى كتبه عام ١٩٦٧، «إلى استخدام طريقة المسرح الشعبى القائم على

(١) نبيل راغب: فن المسرح عند يوسف ادريس (القاهرة: مكتبة غريب ـ ١٩٨٠) ص٥.

(٢) يوسف ادريس: نحو مسرح عربى (بيروت: الوطن العربى للنشر ـ ١٩٧٤) ص٤٦٩.

التقليد، وليس التمثيل والذى يقدم الفرجة المسرحية فيها راوية ومقلد، ويعتمد الإثنان على أسلوب التمثيل على المكشوف ـ أى الأداء الذى لا يرمى إلى اندماج الممثل فى دوره، ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهدة إنما هو حوادث تحدث فى الواقع وليس تمثيلا»[3]. لذلك كما يرى الحكيم ضرورة للرجوع إلى ما قبل مرحلة السامر.. المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية، والمداحين والمقلدين.. هذا بفرض أن مسرح السامر ذاته، وما فيه من مشاهد مسرحية، إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية على مصر، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذى وصفه الجبرتى.. أى أن الحكيم ينفى عن عروض السامر أصالتها ويرجع الأصالة لمظاهر الفرجة الشعبية إلى الحكاواتى والمداحين والمقلدين، تلك الفنون التى كان الناس يجدون فيها أخصب المتعة.. وكانوا يجدون فى حكاية الحكاواتى للسير، والملاحم، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر، ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح[4].

ومن هنا كان الانطلاق نحو استلهام أشكال الفرجة الشعبية، وتوظيفها، فى فن المسرح المصرى، فجاءت محاولات توظيف خيال الظل، الأراجوز، صندوق الدنيا، عروض السامر، والمحبظين، وجاءت إبداعات مسرحية كثيرة منها: **اتفرج يا سلام** لرشاد رشدى، **والظاهر بيبرس** لعبد العزيز حمودة، مستلهما خيال الظل والأراجوز، **ولعبة السلطان** لفوزى فهمى. **وكوميديا الغريان** لمحمد عنانى، الأولى استلهم فيها المؤلف حياة لاعب صندوق الدنيا، وفى الثانية وظف المخرج تقنية صندوق الدنيا كإطار لعرض الحدث الرئيسى «وجاءت **الفرافير** ليوسف إدريس.. **وليالى الحصاد** لمحمود دياب تستلهم عروض وليالى السامر.. وهى المسرحيات التى سوف يتناولها الباحث بالتطبيق فى هذا الجزء من الدراسة.

---

(٣) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى (الكويت: وزارة الاعلامـ ١٩٨٠) ص٩٢.

(٤) قالبنا المسرحى: مرجع سبق ذكره، ص١٢.

خيال الظل:

«هو من غير الخيال
ممكن تكون الرجال
ممكن تحس.. ممكن تصحا
ممكن تفوق؟
ممكن يعرفوا أن عليهم
واجبات وليهم حقوق
والله لولا الخيال.. لولا الفن
كان زمانهم زى الفيران
دخلوا الشقوق»[٥].

فى هذه المقولة يحدد رشاد رشدى وظيفة خيال الظل/ الفن بالنسبة للمجتمع ومن هذا المنطلق حاول أن يوظف أو يحدد دور جوقة الخيال بالنسبة لعالم وجماعة مسرحيته اتفرج يا سلام، والتى عرضها مسرح الحكيم ١٩٦٥ .. والمسرحية فى عمومها تتحدث عن غياب العدالة، والقاضى العادل، فى ظل الحكم الدكتاتورى الفردى المتمثل فى الحاكم التركى الأجنبى الذى كان يحكم مصر، ونظرته للقضاء والعدالة، تلك النظرة الشكلية التى أثرت على سير العدالة وامتهان العدل ورجاله.

رئيس العسكر: دى أوامر مولانا
القاضى: لكن دى اهانة
للعدالة
وأى اهانة
رئيس العسكر: أوامر مولانا..
فأوامر الوالى فوق العدالة.

(٥) مسرح رشاد رشدى ج٢: اتفرج يا سلام (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٨) ص٢٠٩.

وفى رأيى أن المؤلف هنا فى تعرضه لهذه القضية قد تأثر بشكل ما بالجدل الذى كان دائرا فى الحياة السياسية المصرية حول تسييس القضاء ومحاولة ضم رجال القضاء كسلطة إلى ركب الاتحاد الاشتراكى، وانقسام الآراء إلى رأيين، الأول يقول: «ان أى نظام ديمقراطى يعتمد على ضرورة إبقاء السلطة للشعب، بحيث لا يتخلى عنها وإلا فقد المعنى الحقيقى لسيادته، وأن الأوضاع العملية تقتضى بأن يعهد بوظائف محددة إلى أجهزة معينة لا يفقد الشعب رقابته عليها وتوجيهها».. والثانى يقول: «إنه لابد من الإبقاء على مبدأ الفصل بين السلطات بل وتدعيمه، والإبقاء على القضاء كسلطة.. ان التعلل بوحدة السلطة سوف يؤدى إلى تجريد القضاء واحدة من أهم أسلحته، فى حماية حريات المواطنين تجاه السلطة العامة».

وقد تكلم جمال عبد الناصر حول هذه القضايا أثناء طرحه للميثاق، وفى المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية ١٩٦٢ ، والذى أقر الميثاق.. تحدث عبد الناصر بوضوح عن نظرية الفصل بين السلطات، ورفضها رفضا قاطعا.. وسمع كل الناس رأى عبد الناصر.. لكن الأمر تفاقم حين وقع خلاف بين أعضاء مجلس نادى القضاء، ووزير العدل سنة ١٩٦٣ الذى لم يجد بدا من حل مجلس نادى القضاة[٦].

وقد اعتبر القضاة أن هذا الموقف يشكل خطرا على استقلالهم وبالتالى على عدالة القضاء. وإن كانوا لم يفجروا القضية إلا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ما يهمنا هنا، أن المؤلف يبدو أنه قد تأثر بهذه الأحداث فجاء حدثه الرئيسى فى المسرحية يدور فى فلك الصراع بين سلطة القضاء وعدالته، وأهواء الحاكم وسدانته، والذى أثر بالتالى على حرية الشعب، وقد حاول من خلال الأحداث الجانبية والتى جاءت تنويعة موازية على هذا الحدث أن يعمق من هذه الفكرة، ومنها الحكاية التى تقدمها جوقة خيال الظل وشخوصه، كما يقول بهيج نصار: «ها هو المؤلف يسعى لتعميق فكرته فإذا به يقيم فوق خشبة المسرح التى تمت عليها كل الأحداث.. مسرحا آخر

(٦) عبد الله امام: مذبحة القضاء (القاهرة: مكتبة مدبولى ١٩٧٦) ص٣٠ ـ ٤٦.

يعرض عليه حكاية قديمة لخيال الظل، وتدور حول نفس الأفكار التى أراد المؤلف تأكيدها فى المسرحية كنا نرى أن حكاية خيال الظل هنا، هى حكاية مؤلفة وليست من ثبت مسرحيات أو أدوار خيال الظل كما أثبتها ابراهيم حمادة أو ابراهيم أبو زيد.

كان استخدام رشاد رشدى لما أسماه خيال الظل، فى مسرحيته موضوع اختلاف بين النقاد وقت عرض المسرحية، فجلال العشرى يرى أن رشاد رشدى فى استخدامه لخيال الظل، لم يستخدمه استخداما تراثيا جامدا، بل عمد إلى توظيفه وتعصيره بحيث يصبح عنصرا داخلا فى بنية المسرحية، وشيئا فشيئا يحمل على جبينه سمات المسرح المعاصر.. أما نبيل بدران فيرى أن مشاهد خيال الظل مفروضة على العمل المسرحى، وليست إلا نوعا من «استعراض العضلات».

ونحن نتفق إلى حد ما مع الرأى الأخير من أن استخدام خيال الظل فى هذه المسرحية لم يكن مقنعا، ولم يقدم ما يجب أن يكون عليه خيال الظل.. لقد حاول المؤلف أن يحدد وظيفة الخيال، ودوره فى إفاقة المجتمع، وإنعاشه، ثم عمم هذه الوظيفة على الفن ككل، فهل استطاع خيال الظل أن يوقظ جماعة المسرحية داخل الحدث الرئيسى لمقاومة الحاكم؟ لم يفعل الخيال أيا من هذا، بل لم يزد عن كونه توظيفا من باب البدعة لتقديم مسرحية داخل المسرحية تدعم الفكرة الرئيسية للحدث الرئيسى.. فالناس ـ الشعب ـ فى الحدث الرئيسى تتخذ موقفا جماعيا تجاه القوانين الظالمة التى يفرضها الوالى لمقاومته، فعندما يفشل الوالى فى استمالة القضاة له سعيا وراء شرعية أحكامه يزداد فى بطشه، واصدار الأحكام الظالمة، لمقاسمة الناس ممتلكاتها ـ قارن بين هذه القوانين وقوانين تحديد الملكية الزراعية والتأميم ـ تخرج جموع الشعب مقررة أن تمثل دور الشحاذين حتى لا يجد الوالى ما يقاسمها إياه:

جعانين وعطشانين
حافيين وعريانين
غلابة ومساكين

عاوزين ومش لاقيين..

عاوزين ومش لاقيين..

الشاويش : هو كل العالم بقوا شحاتين

أنا مش فاهم حاجة يا رجالة

ويكا: الوالى أمر بأن كل واحد عنده جوارى أو عبيد أو طير أو حيوان ضرورى يسلم ربعها بالتمام والكمال وإلا اشنقوه فى الحال..

وعشان كده هم عاملين شحاتين

وينضم إليهم الشاويش ممثل السلطة، ونتيجة لهذا الموقف الجماعى ينتصر الشعب، أما فى حكاية خيال الظل، فبعد أن يفشل ابن النعمان فى إقناع الجميع بالحقيقة يعزل نفسه عن الجماعة فى السجن الذى اختاره لنفسه:

مدام مش عاوزين يسجنوه

سجن نفسه بإيديه..

لقد كانت الجماعة أكثر يقظة من شخص الخيال، وهناك فرق فيما لجأ إليه بطل حكاية الخيال وبين الفعل الذى قام به الشعب دون أى تحريض أو إثارة من حكاية الخيال، لذلك لم يؤد الخيال أى دور فى دفع الحدث أو تطوره، كان دوره مجرد التعليق من خلال الحدث الموازى المنتشر فى طول المسرحية.. أما من حيث التقنية فيبدو أن هناك خلطا وقع فيه المؤلف فى مزجه ما بين مميزات المظاهر المختلفة، فاتفرج يا سلام كنداء، امتاز به صندوق الدنيا ولاعبه، ولم يرتبط بعروض الخيال، كما أن التحاور الذى بنى به المؤلف بابة خالد بن النعمان فى مسرحيته لم يعرفه الحوار فى بابات الخيال كما جاءت عند ابن دنيال على الأقل، لم يعرف الحوار الجمل القصيرة، وتعدد الشخوص ـ الكورس ـ بل عرف الحوار السردى الطويل ـ المنولوج الفردى ـ الذى كانت تؤديه الشخصية تحكى فيه عما كان وما تحلم به وما تتمناه، مع قلة التشخيص.

إن المؤلف قد حاول أن يقدم من خلال خيال الظل رمزا لأحد الأشكال التعبيرية التى يمكن للشعب أن يعبر من خلالها عن همومه، رمزا لأحد الفنون التى تعتمد على التحريض وإيقاظ الشعوب، والتى تخرج الرجال من شقوق الفئران، لكنه لم يستطع أن يجسد ما لفن الخيال من خصوصيات، والذى بدا توظيفه مقحما، وكان يمكنه الاستعاضة عن جزئية الخيال، بأى شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى أو الفرجة الشعبية المناسبة للمقام، خاصة وأن المؤلف لم يعتمد بشكل كبير على شخوص الخيال الجلدية مثلا، بل أسند تشخيص أدواره لجوقة من البشر، شىء أقرب إلى المحبظين أو جوقة السامر والتى تعتمد على التقليد والتشخيص، ونحن نرى أن توظيف مثل هذه الجوقة فى مثل هذه المواقف يكون أنسب من خيال الظل.

أما عن استخدام المؤلف ومخرج العرض لتقنية عرض الخيال، فهو استخدام عجز كثيرا عن استيعاب تقنية عروض الخيال، وتوظيفها بشخوصها من البشر والجماد والحيوان، إن للخيال عالما كاملا يمكن من خلاله تشخيص وتقليد عالم الواقع، لكن المؤلف استعاض كما سبق الذكر عن عالم الخيال بعالم من البشر، مع استهلالة ظلية غير مقنعة، فكان مشهد خيال الظل يبدأ بعد أن يتأكد سعيد صاحب الجوقة من أن عساكر الوالى بعيدون عنه، وأنه فى أمان ـ ويبدو هنا أن المؤلف قد استفاد من المعلومة التاريخية التى أشارت لمقاومة بعض الحكام للاعبى الخيال ـ فيأمر سعيد بإنزال الستارة ويتجمع أفراد الجوقة بعد أن وزع عليهم أدوار البابة المؤلفة.. ومن خلف الستار تقف الجوقة ويبدأ سعيد فى سرد جزء من البابة وبعد أن ينتهى السرد «ترفع الستارة ويظهر جانب من السوق فيه دكان رضوان بن رضوان يبيع ويشترى وخالد بن النعمان فى دكانه.. الخ» وكأن توظيف الستارة لم يتعد كونه وسيلة لتغيير المناظر وللانتقال المكانى من عالم الحدث الرئيسى لعالم حكاية الخيال.

الظاهر بيبرس.. «ابن البلد»:

فى نقده لعرض مسرحية «ابن البلد» التى قدمها المسرح القومى فى نهاية عام ١٩٨٧ والتى كتبها عبد العزيز حمودة باسم الظاهر بيبرس، كتب فؤاد دوارة: «إن أهم عيوب هذه المسرحية هى نفسها أهم عيوب آخر مسرحية محترمة قدمها المسرح القومى، وهى لعبة السلطان.. وقد تمثل فى الانفصال شبه التام بين الأحداث التاريخية والإطار الشعبى الذى افتعله الكاتب لتقديمها من خلال الحكاواتى ـ صاحب صندوق الدنيا ـ وهو نفس ما حدث فى مسرحية ابن البلد حين استخدم مؤلفها مقومات مثل الربابة والراوى، وخيال الظل والأراجوز، فى ضفيرة مركبة «وإن كان الناقد يعيب هنا توظيف بعض العناصر التراثية التى أدت فى رأيه إلى «تعويق التطور الدرامى الطبيعى وإضعاف أثره فى النفوس»، لأنها جاءت من وجهة نظره عن طريق «اقتناص بعض أشكال التعبير الشعبية وإلصاقها بأسلوب مفتعل ومتعمد بالدراما التقليدية.. وبذلك تجىء مفروضة على العمل من الخارج»(٧). ونفس هذا الرأى أثير حول **اتفرج يا سلام**، كما سبق أن ذكرنا لكن هنا فى مسرحية **ابن البلد** كيف جاء توظيف هذه المظاهر؟

يدور الحدث الرئيسى فى المسرحية حول إمكانية قيام تحالف بين الشعب والسلطة الحاكمة متمثلة فى الظاهر بيبرس، وعثمان بن الحلبى أو ابن البلد، البطل الشعبى الثابت ذكره فى السيرة الشعبية عن الظاهر بيبرس. وحول هذا التحالف الذى رمز إليه المؤلف بالزواج تدور أحداث المسرحية.. حدثها الرئيسى، والأحداث الموازية التى حاول المؤلف من خلالها أن يؤكد على نفس المعنى والتى وظف فيها الموروث الشعبى، وفى ذلك يقول المؤلف: «لجأت فى هذه المسرحية إلى اثنتين من أكثر الحيل الفنية شيوعا وهما البناء المركب والرمز الموحد.. فقدمت أكثر من خيط يجىء كل منها تنويعا على التيمة الرئيسية وتأكيدا لها، وهنا أيضا لجأت فنيا إلى استخدام

(٧) فؤاد دوارة: مقال، مجلة الكواكب، ١٩٨٧/١٢/١٥.

بعض المفردات التشكيلية التى يرى الكثيرون أنها معطيات الشكل المسرحى العربى، وهما خيال الظل والأراجوز، فأخذت مجموعة من الخيوط يؤكد كل منها ما يحدث على مستوى الخيط الرئيسى».

لذلك نجد فى المسرحية زواجا أو مشروع زواج فى البداية، ما بين بيبرس وعثمان، ثم هناك زواج الأمير وصال المستلهم من بابة طيف الخيال، وهناك زواج الأراجوز، وزواج عثمان بن الحلبى من ست الناس، وزواج حميدة من عثمان، وجميعها خيوط متوازية بأحداثها لتؤكد على فكرة الرغبة فى الزواج أو التحالف.

ثم يقول المؤلف عن الحيلة الثانية الرمز الموحد الذى يجمع العناصر وهو الزواج: «لقد أردت أن أؤكد استحالة التحالف أو الزواج فى هذه الحالة بين حاكم غريب على مصر وبين الشعب، فلجأت إلى أكثر من قصة زواج تم إحباطها».. فجاءت كل الزيجات محبطة لتؤكد على استحالة هذا التحالف، فحميدة لم تنجح فى زواجها من عثمان، وعثمان لم ينجح فى تحقيق الزواج من ست الناس، يؤكد هذا إحباط الأمير وصال فى زواجه بعد أن اكتشف أن العروسة قبيحة:

الأمير وصال: راجل.. راجل.. العروسة طلعت راجل يا خلق..
والله العظيم لأ.. أنا أحلى منها بكثير..

حتى الأراجوز هو الآخر قد أحبط فى زواجه من حسنية:

الأراجوز: لابأه أنا مش لاعب.. يلعن دى جوازة..
وادى الفوطة.. وادى المريلة.. وادى المكنسة
يندعق البيت على اللى فيه.
حسنية: انت بتقول إيه؟
الأراجوز: بقول دى مش جوازة.. دى ذل..
حسنية: طب خد (تبدأ فى صفعه على قفاه) خد...خد!

لقد استلهم المؤلف بابة طيف الخيال بل لقد وظف الأصل المحقق ضمن نص

مسرحيته مشيرا بذلك إلى أن النص الأصلى لطيف الخيال والذى ترد منه مقتطفات فى هذه المسرحية ورد فى كتاب خيال الظل تأليف د. ابراهيم حماده.

ومن أجل أن يؤكد أو يردد تيمة الزواج المحبط، فجاءت أحداث البابة موازية للحدث الرئيسى فى المسرحية، وهنا وإن التزم المؤلف بنص البابة وحدثها فى التأكيد على حدث مسرحيته الرئيسى، إلا أنه وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه رشاد رشدى، فى عدم الاستعانة بتقنية فن الخيال، وإن كان من الأجدى هنا أن يوظف فن الخيال بشكله التراثى لتكتمل وحدة التوظيف، وفى هذا المعنى يقول فؤاد دوارة، والذى نتفق مع رأيه:

«لم نر من أدوات خيال الظل سوى شاشة صغيرة متنقلة على عجلات يخرج من ورائها المخايلون ليمثلوا أمام الشاشة فى ضوء ساطع.. والمفروض أن يستخدموا نماذج لشخصيات البابة مصنوعة من الورق أو الجلد ويحركها اللاعبون» .. وهناك وظيفة أخرى لجأ إليها المؤلف لاستعمال تقنية الخيال، وهى تجسيد حلم بيبرس، فالمسرحية تبدأ كما يقول المؤلف: «بأشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التى تسد فتحة البروسنيوم.. تتضح أشباح الخيال، رجل جالس فوق كرسى أو دكة عالية.. أمامه مباشرة خيال رجل آخر ينحنى بصورة مبالغ فيها تحية للجالس، يمد الجالس يده للثانى الذى يقبلها فى تواضع شديد، فجأة ريثما يقبل اليد يستل خنجرا ويطعن به الجالس طعنة ثم أخرى».

وكما هو واضح تؤدى هذه اللوحة بتقنية السلويت أو الخيال بالممثلين من البشر.. فقط يستخدم فيها من فن الخيال الصورة المنعكسة بفعل الضوء على الشاشة.

وبالمقارنة بين توظيف خيال الظل فى كل من **اتفرج يا سلام** ١٩٦٥، **وابن البلد** ١٩٨٧ نجد أن مؤلف الأخيرة عبد العزيز حمودة قد تأثر بشكل كبير بما فعله رشاد رشدى.. فالخيال يوظف لتأكيد المعنى بالتكرار من خلال الحدثين المتوازيين والشخوص يؤديها ممثلون من البشر، وإن كان عبد العزيز حمودة قد وظف نصا

أصيلا بوقائعه من بابات ابن دانيال وهو طيف الخيال، بينما رشاد رشدى قد ألف بابة تتماشى مع حدثه اتفرج يا سلام.

أما من حيث الإخراج فلم يحتج الأمر فى ابن البلد لتغيير مناظر كما فى اتفرج ياسلام، التى جاء فيها الجزء الخاص بحدث خيال الظل مسرحية متكاملة بشخوصها ومناظرها، داخل المسرحية الأصل، أما فى ابن البلد فلم يزد عن موقف تمثيلى يؤديه المخايلون فى قارعة الطريق وهو أقرب إلى الروح الشعبية لدى ممثلى السامر مثلا أو الحكاواتى منه من خيال الظل.

صندوق الدنيا

استفاد فوزى فهمى فى مسرحيته لعبة السلطان من صندوق الدنيا كواحد من مظاهر الفرجة الشعبية ذات التقنية المتضمنة لبعض العناصر الدرامية والتى تجمع ما بين الفرجة من المتلقى والحكى عن طريق صاحب الصندوق ـ الحكاواتى ـ والذى يجسد بعض المواقف لإثارة المتلقين فى بعض الأحيان، وكان منطلق المؤلف من هذا التوظيف وهدفه كما يذكر «بعد عودتى من بعثة الدراسة للأشكال المسرحية الشعبية فى الهند والصين واليابان، أدركت معنى الاحتجاج على القالب المسرحى الأوروبى، ورحت أحاول أن اهتدى إلى صياغة ما، وجاء هذا الشكل الذى يعتمد على الحكاواتى صاحب صندوق الدنيا، والبلياتشو، والزوجة، هذا الشكل الذى يكسر المسافة النفسية والجمالية ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية، وهو أنها لعبة أساسها الممثل الذى يؤدى شخصية هى ليست له»[1].

وفى هذا المقتطف حدد فوزى فهمى منهجه فى تناول هذا العنصر من عناصر الفرجة الشعبية، ليوظفه كإطار يقدم من خلاله الحدث الرئيسى للعبة السلطان، وهذا المنهج يعتمد على محورين: الأول الاحتجاج على القالب المسرحى الأوروبى، من خلال توظيف مظاهر الفرجة الشعبية، والثانى كسره المسافة النفسية والجمالية للعرض المسرحى، بهدف إظهار جوهر اللعبة المسرحية، التى لا تتعدى أن تكون لعبة أساسها الممثل الذى يؤدى شخصية هى ليست له. وهذا واضح بشكل كبير فى

(١) فوزى فهمى: النشرة الخاصة بعرض مسرحية لعبة السلطان (القاهرة: المسرح القومى ٨٦).

مظاهر الفرجة الشعبية سواء أكانت فيما يتعلق براوى السيرة الشعبية، أو صاحب صندوق الدنيا، عندما يجسد ولو بالصوت والإشارة ما تقوله إحدى شخوص الصورة التى يديرها بيده داخل الصندوق، وأيضا من أداء المهرج الذى يستخدم الألوان والأصباغ والأقنعة للتعبير والتقليد للشخصيات التى يجسدها، وسلاحه فى ذلك تكبير عيوبها ـ بكاريكاتورية ـ لهجاء سلوكها فى معظم الأحيان.

قدوم فوزى صاحب الصندوق يجوب شوارع القاهرة، يحكى أسرار الدنيا من الصندوق:

«صاحب الصندوق: ... يا للجسد المعجون المطحون من هذا الصندوق، أحمله على ظهرى منذ سنين والصدر يوما قد يضيق، لكن لسانى دوما يحكى أسرار الدنيا من هذا الصندوق، فكل الدنيا والكون يا سادة فى هذا الصندوق، أحكى منه الكثير.. أحكى عن عصر مفقود، عن ملوك، عن الخوف، عن الصمت.. عن المتعبين من الشوق، عن رجال عطاش للعدل لم تمنحهم الدنيا متسع عمر»[٢].

وصاحب الصندوق لا يقتصر فى حبه للحكايا على الصندوق بل هو فى المساء حكاواتى يعشق التسامر:

صاحب الصندوق: .... فأنا يا سادة أحب التسامر، ففى الأمسيات بالمقاهى أعمل أنا بالمقاهى حكاواتى، وفى النهار صندوق الدنيا للأولاد، أستعين فيه بالصوره بالألوان، لكن الحكايات هى هى واحدة، والصندوق واحد (يشير إلى صدره) وأحبارى خيوط دم القلب للعاشق للأطفال، للكبار، فأنا أتبعهم ليل نهار، أخشى عليهم غابة النسيان» .

ويحدد البلياتشو مكونات الصندوق من صور فما هى إلا أقنعة للناس:

صاحب الصندوق : صندوق الدنيا من يتفرج..؟

(٢) فوزى فهمى: مسرحية لعبة السلطان الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٣) ص٦.

البلياتشو: وجه يتشكل، وجه يتحول، وجه يرحل، وجه يهرب، وجه يجهل، وجه يسأل، وجه يظلم، وجه يقتل، وجه يكذب، وجه ينكر، ووجه يتفرج.. صندوق الدنيا..

عالم من الأقنعة، التى تخفى وراءها طبيعة البشر، يمتلىء به صندوق الدنيا، ويحكى عنها صاحب الصندوق، وهكذا يقدم المؤلف فى البرولوج أو مدخل المسرحية عالم صاحب الصندوق ـ صندوق الدنيا.. كما يجسد لنا وظيفة حكايات الصندوق التى تتعدى المتعة والتسلية إلى وظائف أخرى:

صاحب الصندوق: فى هذا الصندوق كنوز، روايات هى رأس المال، تعلمت فيها أ ن من يلهث وراء الأشياء، ليحيا ويتعطر بالطيب فى النهاية يرحل، ولا يملك أحد أن يصادر وجهه. إذ لا تشتم إلا رائحة الطين، ولا يجدى أى سلطان أمام إنسان يموت، وتستوى التخمة بالجوع، ويستوى عسل الخليفة بملح ومر كل حارات الفقراء.

إذن فالحكمة والعظة هى غاية حكايات الصندوق، أما الوسيلة التى يعتمد عليها الحاكى فهى اللعب ـ التشخيص ـ التقليد ـ كما يقول المهرج الحاوى.

البلياتشو: ... رحم الله معلمى الحاوى الأكبر، كان له جراب يخرج منه الثعابين والبيارق بكل الألوان المختلفة، وأنقر أنا نقرة وأقلد البطة، والعروسة البلهاء حين تهدى عريسها على قفاه صفعة.

كذلك صاحب الصندوق يبدأ لعبته بالحكى وينتهى بتقمص الشخصية لعبا، وقد يأخذ التقمص أقصى درجاته، فيختلط الأمر على اللاعب، فالخيط الفاصل بين الوهم والحقيقة هنا قد يضيع أثناء اللعب، فينقلب الأمر على اللاعب، فالخيط الفاصل بين الوهم والحقيقة هنا قد يضيع أثناء اللعب، فينقلب الأمر من مجرد تقليد إلى مسرحية داخل المسرحية.

صاحب الصندوق: هيا نحكى..

البلياتشو: «مقاطعا» ولا كلمة أرجوك فسرعان ما يختلط الأمر عليك، فلا تعرف من الذى يحاورك، فتصبح مرة أنت الخليفة وتحكمنى على أنى وزيرك أو قائد جيشك، كلا يا عم سرت أخشى على نفسى منك.

خلاصة القول هنا أن المؤلف قد حاول من خلال توظيف صندوق الدنيا، أن يعطى لحدثه إطارا، وفى محاولة للربط بين الماضى والحاضر من خلال لاعب الصندوق القادر على استدعاء التاريخ/ الماضى من خلال صدره/ صندوقه، مؤديا وظيفة الراوى/ الحكاواتى القادر على التقليد والتشخيص لشخوص الصورة، داخل الصندوق، فلاعب الصندوق لدى فوزى فهمى لا يكتفى بالسرد، وهى مهمته الأساسية، بل يقوم أيضا بتجسيدها، سواء أكان المبرر فى ذلك خلق علاقة بين الواقع المعاش لدى صاحب الصندوق والخيال الذى يحلم به ويستدعيه، ليؤكد على تناقض الواقع من خلاله، أو كان ذلك باسناد المؤلف إليه وظيفة الحكاواتى فى المساء حتى يبرر تجاوزه لوظيفة السرد التى تعتبر من خصوصية لاعب الصندوق، فلاعب الصندوق هنا قد تجاوز خصوصياته وتجاوز من خلاله المؤلف خصوصية الصندوق الذى جاء إطارا غير موظف للعمل، فهو قد قدم إنسانا قادرا على استدعاء الماضى والاستفادة من دروسه فى الحاضر.. ولم يكن الأمر فى حاجة لاستخدام الصندوق، فقد كان فى الإمكان أن يكون رجلنا مثقفا عالما بالتاريخ أو فنانا يستقرىء صور التاريخ دون ما ضرر على بنية الحدث أو الشخصية.

أما ثانى الأعمال التى شاهدها المسرح المصرى واعتمدت على تقنية صندوق الدنيا فهو عرض كوميديا الغربان، تأليف محمد عنانى وقد قمت بإخراجه لمسرح الطليعة، وتم عرضه فى مارس ١٩٨٨، وفيه حاولت أن أستعين بتقنية صندوق الدنيا كإطار يقدم من خلاله أحداث مسرحياته.

كتب المؤلف مسرحيته مستلهما مادته من تاريخ مصر أيام المماليك، وصاغها فى

بناء ملحمى يعتمد على الراوى ومعه صوتان، وتقع المسرحية فى عدد من المشاهد أو اللوحات التى يربط بينها الراوى، يحكى ويسرد ويعلق بعض الأحيان ويفسر ما يكون داخل المشهد، فالمسرحية تبدأ بالراوى وزميله.

«الراوى: فى زمن المستنصر بالله
غفر الله ذنوبه
وقعت شدة
بحث الناس عن اللقمة
صوت١ : هذا ما قال المقريزى
صوت٢ : لكنك لست مؤرخ قصر الحاكم
صوت١ : بل أنت مؤرخ أبناء الشعب
لا تحكى عن السلطان
وعن الأجناد أو الغلمان»[٣].

فالراوى هنا يحكى عن التاريخ، لكنه تاريخ الشعوب فالتاريخ الرسمى ملىء بحكايات الدول والسلطان، وراوينا هنا يحكى عن الشعب، ما لم يذكره التاريخ.

الراوى: هذا الذى فى مسمع الأيام بعض قصة
لم يروها التاريخ
وما تغناها شويعر أجير،

ومن هنا كان مدخل المخرج لتوظيف صندوق الدنيا. فصاحب الصندوق اللاعب، يقوم بالسرد لما تتضمنه الصورة، وهو يحكى عن الصورة وما وراءها تماما كراوى الغربان الذى يستقرىء التاريخ ليحكى ما لم يذكره التاريخ عن الشعوب، فهو أقرب الأشكال لرواية تاريخ الشعوب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أن لاعب الصندوق

---

(٣) محمد عنانى: كوميديا الغربان (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧) ص٢٤ ـ ٢٥.

يستعين بعروستى الصندوق اللتين يحركهما بيديه لتساعداه فى الرواية وجذب المشاهدين، وهنا استعاض المخرج عن الصوتين المشار إليهما فى النص بعروستى الصندوق، أو مهرجين يرافقان لاعب الصندوق فى سرده، واستكمالا لتقنية الصندوق، التى تعتمد على عدد من الصور محل الحكاية، أحال المخرج خشبة المسرح للوحة كبيرة يحدها إطار خشبة المسرح الخارجى - البروسنيوم - ليكون إطار الصورة.. وعليه فاللوحة تبدأ بكادر ثابت تقف فيه شخوص أو شخصيات الحدث، ومن خارج هذا الإطار يقف الراوى لاعب الصندوق ليقص ويحكى ويستكمل الأحداث وعروستاه بدءاً مما يدور داخل الصورة. وهكذا يتم التتابع بين مشاهد السرد ومشاهد التشخيص، وتتحقق تقنية الصندوق التى حاول المخرج أن يوظفها إطارا لهذا العرض.

فها هو الراوى لاعب الصندوق يقف بجوار صندوقه، وبجانبه عروستان بشريتان ترتديان ثياب المهرج تأتمران بأمر الراوى الذى يحكى ما يدور فى اللوحة المكبرة أمام المتلقى داخل إطار خشبة المسرح الذى أحله المخرج محل عدسة الصندوق، ففى بداية المشهد الثانى مثلا، ينتقل المنظر إلى قصر الحاكم، ويظهر الحاكم وجنوده يحكى:

الراوى: فى يوم مشهود ذات صباح جاء إلى القصر نذير بضياع المحصول لا توجد فى الإقليم حبة قمح واحدة تدعو الله ولهذا الأمر الفادح يستدعى الحاكم بعض الكبراء وبأيديهم بعض النظراء لتأمل مأساة اليوم الأغبر.

وينتقل التشخيص داخل اطار خشبة المسرح ويبدأ حدث المشهد.

وقد وضع المخرج خطا وهميا بين إطار خشبة المسرح ومقدمته حيث يقف لاعب صندوق الدنيا والذى لا يسمح له باختراق حدود الصورة، فهو دوما خارجها، وهكذا يتم الفصل المادى بين الرواية كما يقوم بها لاعب الصندوق والتشخيص الذى يقوم به ممثلون لا علاقة لهم باللعب وصاحبيه. وفى رأيى أن هذا التوظيف هو أقرب

لخصوصية لاعب الصندوق، فلاعب الصندوق لا يشخص ولا يقلد، بل هو يسرد فقط وبغنائية شبه موقعة رتيبة اللحن لمحتوى الصورة، التى تتضمن عناصرها التشخيصية كلوحة محددة للشكل العام، وهذا بعكس ما حدث فى مسرحية لعبة السلطان، حيث تم الخلط بين وظيفة لاعب الصندوق والحكاواتى، حتى وإن كان المؤلف قد حاول أن يفسر هذا الخلط بالإيحاء بأن الحكاواتى هو نفسه لاعب الصندوق من حيث أن كلاً منهما يروى أحداثا من الماضى، مع ما فى خصوصيات كل منهما من اختلاف.

احتفالات السامر

حاول محمود دياب ويوسف إدريس الاستفادة من عروض السامر عند صياغتهما لمسرحتيهما ليالى الحصاد ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧، والفرافير ١٩٦٤ .. أما محمود دياب فقد أخذ من السامر مكان ومناسبة انعقاده، وتقنية التقليد داخله، أما مكان السامر وهو ساحة الجرن فهو المكان الذى اختاره محمود دياب لحدثه فى مسرحيته، وخصص له المستوى الأعلى من المنظر المسرحى، «فالمنظر ثلاث مستويات، المستوى الأعلى وعليه توجد حلقة المسامرة، والمستوى الثانى وعليه يجرى التشخيص، والمستوى الثالث ـ الأدنى، وهو الذى سيلتئم مع واقع القرية فى حياتها الجارية خلال الفترة التى تستغرقها سهرة القرية»[1].

وعلى هذه المستويات يدور الفعل داخل المسرحية فى ثلاثة مستويات أيضا: المستوى الأول الفعل فى اجتماع السامر، والثانى الفعل فى الحدث المسترجع ـ التقليد فى المسامرة، والثالث واقع القرية الحالى والموازى لفعل السامر، أما زمن الفعل السامر فهو إحدى الليالى المقمرة من ليالى الربيع، حيث يحلو التقاء الأصدقاء فى ضوء القمر للمسامرة والتسلية:

الغاوى: ليالى الجطن ماتتنسيش.. وكمان ليالى حصاد.. الجمح.. فى الليالى الحلوة دى زى الليلة دى.. الجمر طالع والجو ظريف.. نسهر نتسامر شوية.. نتحدث.. وشوية نضحك واللى عنده حكاية يجولها.. وفيه حدانا ولاد شطار تجول عفاريت زى مسعد أو جاسم لو راح مصر ليطلع فى السيما تشوفه يجلّد نفر تقول هوه غاوى تشخيص.

---

(١) ليالى الحصاد: مرجع سبق ذكره، ص٦.

على لسان حسان الغاوى والذى يقوم بدور الراوى/ الريس فى حلقة السامر، ـ الراوى بالمفهوم الدرامى، والذى يسرد ويتدخل للتحكم فى سير الأحداث ومراقبتها، ولا مانع من مشاركته فى الحدث، والريس فى عرض السامر الذى يبدأ اللعب ـ يقدم المؤلف أصول اللعب ـ التمثيل فى السامر: المكان ساحة القرية، والزمان إحدى ليالى الحصاد المقمرة، والفعل الحكى والمسامرة والتقليد، والهدف المسامرة والتسلية، وكلها خصوصية عرض السامر، والتى حاول المؤلف توظيفها كإطار يعرض من خلاله أحداث مسرحيته، كما يقرر الغاوى:

ـ أدى احنا الليلة دى ناويين نبسطكم ـ ضاحكاً ـ هنشخص
حاجة كده زى المرسح، ومادام هتسهرو وياناً.. تجبلونا على حالنا.
ويبدأ السامر بالتقليد فيدعو المتسامرين لبدء التمثيل والتشخيص،
تهامى: جوم يا واد يا مسعد وبلاش تجل دم
مسعد: أجوم أعمل إيه يا عم تهامى
تهامى: أيها حاجة يا أخى
فرجنا على حجازى بيمشى ازاى.

ومسعد هذا هو فرفور الجلسة كما يحلو ليوسف إدريس أن يدعوه، خفيف الظل، يجيد التقليد، ويستأذن مسعد من حجازى ليقلده، ويتحرج حجازى، لكن المسألة لا تتعدى المسامرة، فيوافق حجازى بل ويشارك فى استكمال اللعبة، ورويدا ينتقل التقليد من الممازحة إلى تقليد واقع القرية، استرجاع حدث من ماضيها القريب، ويكون حلقة الاتصال بين جمهور المتلقين وسامر القرية، الغاوى الذى يقدم المكان والشخصيات، ويساعده فى مهمته كورس من رجال القرية يصحح له معلوماته ويستكملها إذا لزم الأمر:

الغاوى: البكرى ده أمره عجيب، لا يحب حد فى البلدولا حد يحبه، لكن مش جادرين يستغنوا عنه..دار البكرى ده فى آخر البلد.. ع السكة بين البلد والجبانة ودى دار جديمة جوى وارثها أباً عن جد.. جدام بيت البكرى فيه شجرة جميز كبيرة وعينا لقيناها وبويا جال إنه وعى لجاها، ما حد عارف

البيت اتبنى الأول واللا الشجرة طلعت فى الأول؟

.أصوات: الشجرة طلعت فى الأول..

أصوات: دى البيت اتبنى الأول..

الغاوى: المهم إن البكرى عـايش فـى البيت ده ويوماتـى يجيـل تحت الشجرة، ما حدث معاه غير بنته «صنيورة»

المجموعة: مش بنته يا غاوى..

تحاول شخصيات من أهل القرية فى السامر أن تحكى عن البكرى وابنته «صنيورة» فتستعين بمعدات لتستكمل تجسيد أو تشخيص الشخصية، واستخدام المعدات والاكسسوار أحد تقاليد عروض السامر للدخول فى إيهاب شخصوص اللعبة/ التمثيلية:

على الكتف: عايزنى أخلع النظارة ليه يا شيخ تهامى؟
تهامى: أصل البكرى ماعندوش نظارة..
مسعد: وكمان البكرى لابس عمة
على الكتف: ادينى عمتك ياتهامى... أنا البكرى!

وبعد أن يستكمل اللاعب المقلد معدات الشخصية يبدأ فى تقليدها، ويوظف المؤلف هنا التقليد من خلال اجتماع السامر لكشف الخبىء فى صدور أهل القرية، لإزاحة الأقنعة عن الوجوه وكشف الحقيقة التى تخفيها هذه الأقنعة، والمؤلف بهذه الحيلة هو أقرب ما يكون لمسرح الكاتب العالمى بيرانديللو، كما سنرى بعد، باعتماده على مفاهيم القناع، والوهم والحقيقة، والمواجهة بالشك الذى يفيد فى الوصول إلى الحقيقة، فالشخصيات هنا تتجاوز مرحلة التقليد لتعايش الحقيقة كاملة خلال التقمص للشخصيات محل التقليد وعندما ترفع الأقنعة ويظهر الخبىء فى الصدور تتحول اللعبة إلى جانبها الجدى:

على الكتف: الحكاية مش حكاية حمارة انسرقت، ولاغيط جمح انحرج وحرج
صحبه، ولا جامع عشش عليه البوم، دى حكاية حرب بين
بلدين، عندك حج يا حجازى، لكن شجرة جدر ولو شجرة حنظل
ولازم نبتدى الحكاية من جدرها..

وتستدعى القرية من ذكريات ماضيها ما حاولت أن تنساه، وخلال التقليد ترفع الأقنعة، وتتم المواجهة بين الوهم/ التشخيص والحقيقة، شيء أقرب إلى مسرح المرآة الذى نادى به بيرانديللو ـ ومن خلال المواجهة تتم المكاشفة، واكتشاف حقيقة واقع القرية «الذى ينطوى على واقع شديد التمزق يخفى فى جوفه مأساة تعيش مغمورة تحت البريق الزائف للشكل الخارجى للقرية»[٢].

على الكتف: أنا البكرى يا بكرى رأيك ايه اللى هييجى على بالى حجوله، ومش
هخاف منك، مش هخاف لكن انت خايف ليه؟

البكرى: وايه اللى هيخوفنى يا فلفوس؟

وتبدأ لعبة التقليد، ترتفع الأقنعة، وينطلق مخزون الصدور المكبوت وتتم المواجهة ويحمل على صنيورة مسئولية رفض الزواج به، بل إنها السبب فى كل ما يحدث من شر فى البلد، ويتقمص على الكتف دوره، يندمج، ويقرر أن الصنيورة لابد أن تعاقب:

على الكتف: أنا أبوها، وأنا اللى هكسر رقبتها، هتولى كرباج سودانى يا ناس،
هاتو عود جريد يكون نجاوه ـ يتناول عصا وهمية من يد وهمية
ويضرب بشدة ـ

زغلول: على الكتف هيتجنن.

(٢) محمد بركات: الحصاد المر فى ليالى الحصاد، مقال (مجلة الاذاعة ١٩٦٧/١٢/٣٠).

لقد تقمص على شخصية الأب، وأزيح القناع عن وجهه، ويتضح من خلال التشخيص رغبته فى الانتقام من صنيورة، لما فعلته به، لما أصابه بسبب حبه لها، لكن الأمر يتجاوز التقليد والواقع:

البكرى: بجول ايه يا سى على، فيه غلطة صغيرة وجعت فيها وانت بتشخص، أنا عمرى ما مديت إيدى على صنيورة.

وهنا لابد من تدخل الريس/ الراوى/ الغاوى ليوجه الحدث، يعيده للمسامرة:

الغاوى: ان جيت للحق يا على يا كتف أنا اللى حتجنن الناس جاية تتسلى وانت تشيلهم هم.. يا على ده كل واحد عنده اللى مكفيه

البكرى: ما تسيبه يا حسان، انت مالك بيه، على الكتف بيشخص كويس، وأنا لى مزاج أسمع وأتفرج دى حاجة نادرة يا غاوى.

الغاوى: خلاص يبجى تجفلوا لنا الباب ده، والباب ده خلص وهنخش فى باب غيره.

لكن الصدور مليئة فيعود المتسامرون لنفس القصة، وتتم المكاشفة، ويكاد البكرى أن ينهار، لكنه يشارك فى اللعبة، يأخذ دور القاضى ويحاول أن ينهى اللعبة لصالحه حتى يستريح ويريح الناس:

البكرى: المحكمة فهمت الحقيقة، المحكمة هتفكر، سيبوها تفكر، المحكمة بتفكر، بتدور على رأى، المحكمة عايزة تخلص، الحقيقة تريح الناس وترتاح، المحكمة حكمت، صنيورة السبب فى كل ما حصل.

المجموعة: أيوه.

البكرى: صنيورة تستاهل الموت!

ولا تنتهى اللعبة فقد رفعت كل الأقنعة، ويخرج على الكتف لينفذ الحكم، ليقتل صنيورة، لكنه فى حومة غضبه وتقمصه، ورغبته التى طفت فوق سطح مستوره يعمى عن صنيورة ويقتل إنسانا آخر برىء لتنتهى اللعبة.

وهكذا لجأ محمود دياب إلى تقنية احتفال السامر، ليقدم من خلاله حدثه الرئيسى وهو حقيقة العلاقة بين أهل القرية، تلك العلاقة التى تختفى خلف الأقنعة، والتى ساعد التقليد والتشخيص على رفع هذه الأقنعة، فيحيل اللعبة إلى واقع أليم، الواقع الخبىء خلف الأقنعة الزائفة التى ترتديها الجموع فى تعاملها، وخلاف تقنية التقليد، والتشخيص، ومكان وزمان السامر، نجد أن المؤلف قد انتقى من شخوص تمثيليات السامر، الغاوى والصنيورة، فالغاوى هو ابن البلدة الذى يهوى الغناء والفن:

ــ جسر الكلام أنا مش متعلم، فى غير الزرع مفهمش..

لكن تلاقينى أغوى الفن وعشان كده سمونى فى بلدنا حسان الغاوى.

ولذلك كان له دور الصدارة فى سامر القرية، هناك أيضا الصنيورة الجميلة راقصة السامر التى تبهر الجميع بجمالها، تغار منها النساء، ويعشقها كل الرجال، ولا ذنب لها إلا جمالها،، تقوم حولها المعارك بعض الأحيان.

وهى غالبا مالا يعرف أحد أصلها، وعن هذه الصنيورة كانت بطلة ليالى الحصاد:

الغاوى: .... أصل البكرى كان متجوز.. ومراته ما بتخلف، وفى يوم فى الفجرية سمع صراخ عيل فى الجبانة، وجف، وتمشى يتصنت، لغاية ماعتر فيها ما حدش عارف أمها منين، ولا مين أبوها، يوم مالجاها، كانت حلوة قوى تجولش قمر، سماها صنيورة..

نخلص من هذا أن المسرح المصرى المعاصر قد وجد فى مظاهر الفرجة الشعبية

العديد من العناصر الدرامية التى أمكن توظيفها بدرجات متفاوته فى صياغة الأطر لعديد من البنيات الدرامية لعدد من المسرحيات، التى اهتمت فى المقام الأول بالقضايا الشعبية خاصة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، تلك القضية التى كانت شاغل جموع الشعب منذ عرف نظام الدولة، فكانت مظاهر الفرجة هى أقرب الأشكال أو الأطر لقلوب ووجدان المتلقين من أبناء الشعب وأقرب الصور المعبرة عن هموم الشعب.

وفى ختام هذا الفصل نخلص إلى أن توظيف العناصر التراثية فى المسرح المصرى المعاصر قد سار فى طريقين: الأول هو الاستلهام المباشر والثانى هو الاستلهام غير المباشر، وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها بعض الفرق المسرحية التابعة لهيئة المسرح - قطاع المسرح، كنماذج لاستلهام العناصر التراثية من الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية الشعبية، الموال القصصى، مظاهر الفرجة الشعبية، توصلنا إلى أن هناك اختلافا واضحا فى أسلوب المبدعين من حيث الالتزام، الاقتراب الابتعاد، عن جوهر العناصر التراثية، وإن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفترة كتابة هذه النصوص المسرحية، إلا أن مدى وعى الكاتب بأبعاد العناصر التراثية سواء أكانت بنائية أو وظيفية، قد دفع ببعضهم إلى الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية وصدقها، وخصوصياتها، مما أفقد بعض العناصر، والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية، والاجتماعية، والبيئية. ليس معنى هذا مطالبة الباحث للمبدع فى فن المسرح بأن يتعامل بشكل متحفى مع العناصر التراثية أو يلتزم بواقعها كاملا، لكن الأمر كما أوضحه الباحث يتعلق بحرية المبدع فى التعامل مع العنصر التراثى، يقيده فى هذا التعامل دلالة ورمزية هذا العنصر، تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى، ومنها يستمد العنصر مصداقيته والاختلاف معها، قد يؤثر على بنية هذا الوجدان، ويقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث، إن صح القول.

لذلك تكون المحاولات الناجحة فى استلهام وتوظيف التراث الشعبى، هى تلك المحاولات التى تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفى إكساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره فى واقعه المعاش معبرا عن أحلام وآمال وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثى.

ومن خلال ما قمنا به من تطبيق على بعض النصوص المسرحية التى استلهم مبدعوها بعض العناصر التراثية.. توصلنا إلى أن الفنان المبدع من رجال المسرح عند توظيفه للعناصر الدرامية فى الموروث الشعبى، لم يستطع أن يستثمرها جميعا الاستثمار الواجب، ولم يستطع أن يوظفها بمعزل عن التأثر بالتراث المسرحى العالمى، وهذا ما سنحاول إيضاحه فى الفصل القادم.



مسرحية «دقة زار».. مسرح الطليعة [توظيف الطقس الشعبى فى المسرح]



توظيف أسطورة «إيزيس» فى المسرح المصرى



شكل من اشكال توظيف الفرجة الشعبية فى العرض المسرحى.



توظيف الفرجة الشعبية فى عرض مسرحى



كراو للحدث فى كوميديا الغربان.. توظيف التخت الشرقى



كوميديا الغربان.. وجوقة صندوق الدنيا



مسرحية «ابن البلد».. ونموذج لتوظيف «خيال الظل»



مسرحية «ابن البلد» واستخدام تقنية «الأراجوز»

الفصل الثالث

اتجاهات خلق صيغة جديدة للمسرح المصري.



بعد قيام ثورة ١٩٥٢ التى ساعدت على تحرر الفكر المصرى، وانطلاقه نحو خلق فن مصرى، بدأ المسرحيون المصريون فى النظر إلى حال المسرح المصرى الموجود إبان قيام الثورة، وتساءلوا عن مدى مناسبة الموجود للتعبير عن الشعب المصرى، همومه، قضاياه، أحلامه فى المجتمع الجديد، ومن رفض تلك الأشكال القائمة، وفى محاولة للسعى نحو إيجاد صيغة جديدة للمسرح المصرى تناسب التغير الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، لمصر الثورة، بدأت نهضة مسرحية عظيمة فى مصر، وامتدت شرارتها لكثير من البلدان العربية بالمنطقة.

ساعد على قيام هذه النهضة الرافضة للأشكال التقليدية لفن المسرح عدة عوامل أهمها «عودة المبعوثين الذين سافروا فى بعثات إلى الخارج وتخصصوا فى دراسة الإخراج. والإدارة المسرحية والديكور، والإضاءة، وعودتهم برغبة ملحة لإفادة الحركة المسرحية فى مصر بما درسوا»[1].

وقد تبلور فى مصر بعد عودتهم مسرح المخرج، والذى تميز «بارتباط المسرح بالقضايا الأساسية للجماهير»[2]، كما ساعد أيضا انتشار حركة الترجمة، فى التعرف والاحتكاك بالدراما الغربية والمسرح العالمى، التى أصبحت فى الستينيات، «حركة أكثر تنظيما، وكانت الحكومة تساندها وتشرف عليها، فنشرت المسرحيات

(١)عبد الرحيم الزرقانى: مقال، مجلة المسرح، ع٣١ (المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦/٧).

(٢) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر (الكويت)، سلسلة عالم المعرفة ع١٩، يوليو ١٩٧٩) ص٣٥.

المترجمة فى عدة سلاسل.. وترجم كثير من المسرحيات التجريبية.. مع التأكد على الأشكال التجريبية، كما فى مسرحيات برخت الملحمية، ومسرحيات العبث»[٣]، بجانب ترجمة عدد كبير من الكتب والمراجع عن نظرية وتقنية فن الدراما.

كما ساعد على هذه النهضة أيضا ظهور حركة واعية للنقد المسرحى فى الخمسينيات والستينيات، غذّت هذه النهضة بالدراسات التحليلية للمسرحيات والنظريات الدرامية الغربية، كما ظهرت دراسات نقدية عن كتاب مسرحيين غربيين، كما كانت هناك دراسة تحليلية تسبق كل مسرحية مترجمة ظهرت فى مجلة المسرح، وتناولت الدراسة بناء المسرحية بالإضافة إلى مضمونها، وموضوعها، ونبذة عن الكاتب ومنهجه إذا لزم الأمر، ومنها عرف المسرحيون المصريون، المسرح التجريبى فى الغرب ورواده، تشيكوف، بريخت، والعبثيين، وغيرهم.

وواكب الترجمة والنقد، تطبيق عملى فى تقديم الدراما الغربية على المسرح المصرى، وأنشىء مسرح الجيب، الذى أسسته فى مصر عام ١٩٦٢، جماعة من طلاب المسرح ممن درسوا فى أوروبا وجعلوا منه منتدى للمسرحيات الطليعية والتجريبية، أيضا فرقة المسرح العالمى، الذى تخصص فى تقديم الدراما الغربية إلى مصر، وكان هدفه حين أنشىء ١٩٦٣ أن يعرض للجمهور المصرى أدب العالم المسرحى. وقد صاحب هذا الجهد المحلى، زيارات عدد من الفرق الأجنبية والعالمية لمصر.

من جانب آخر، بدأ المثقفون والمسرحيون المصريون، يهتمون بالنظر إلى التراث والموروث الشعبى، من أجل تحقيق هدف قومى من جهة، وسعيا وراء تأصيل الهوية المصرية من جهة أخرى، وقد ساعد على ذلك اهتمام الحكومة بهذا الاتجاه. فأنشأت فرقة الفنون الشعبية الحكومية، ومركز دراسات الفن الشعبى، وخصصت أقسام فى الجامعات المصرية لدراسة الفن الشعبى، وبدت الصحافة ووسائل الإعلام تخصص

---

(٣) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر (بيروت، دار الاداب ــ ١٩٧٨) ص٢١.

جانبا من برامجها للتغطية بالإعلام والدراسة والعرض لجوانب هذا الفن، بل ظهرت المجلات والدراسات المتخصصة التى وجدت إقبالا كبيرا.

انطلق المسرحيون المصريون، بعد أن تعرفوا على الأشكال التجريبية الغربية من جهة، وعلى تراث وموروث الشعب المصرى من جهة أخرى، يبحثون «بإبداعية عن أشكال وأساليب جديدة، فأبدعوا مسرحيات عكست فى الشكل بعض مظاهر التجريب الغربى، لكنها فى الوقت نفسه عبرت بصدق عن اهتمامات وتطلعات شعبهم»[٤].

واكب هذا التجريب المسرحى الدعوة للبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، يقدم من خلالها ما يهم الشعب من قضايا، ويستفيد من أشكال التراث الشعبى، وقد ساعد على ذلك أيضا كما يقول على الراعى، ما طرحته الثورة من تساؤلات على ضمائر الكتاب ورجال المسرح حول المسرح الموجود آنذاك أهمها «هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد، وفنون العرض المسرحى عامة، أم هو مسرح مستورد (معرب) مسرح مستعرب» ؟[٥].

ولا يتفق الباحث مع قول على الراعى: «وقد انبثق السؤال فجأة، دون مقدمات ظاهرة.. لأن محاولات البحث عن صيغة مسرحية مصرية ومحاولات الاستفادة من التراث الشعبى، هى محاولات قديمة قدم ظهور فن المسرح نفسه فى مصر على يد يعقوب صنوع، الذى حاول الاستفادة إلى حد ما من مظاهر الفرجة الشعبية التى سبقته، كذلك توفيق الحكيم، الذى حاول من منطلق توفيقى تعادلى أن يزاوج ما بين الأدب العربى والمسرح الإغريقى كما قال فى مقدمة مسرحيته الملك أوديب: «إنه لكى نربط الأدب العربى بفن التمثيل، لابد أن نلجأ إلى الأدب الاغريقى، فننهل من دراسته لكى نقربها من الفهم والعقل العربى» ، ثم يحدد الحكيم هدفه

(٤) نفس المرجع السابق. ص٣٢.

(٥) المسرح فى الوطن العربى: مرجع سبق ذكره، ص٩١.

من إقامة هذه المزاوجة فيقول: «إن الغاية هى الاغتراف من المنبع، ثم إساغته، وهضمه، وتمثله، لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا ومطبوعاً بطابع عقائدنا»[٦].

وهناك محاولات أخرى، إلا أنها كانت فى مقام الإرهاصات التى يجب ألا نغفل عنها، لأنها تمت من أجل خلق مسرح مصرى عربى، مع الاستفادة بالتراث المسرحى العالمى وإن كانت جميعها محاولات متقطعة متناثرة.

كان قيام الثورة باعثاً لإحساس المسرحيين المصريين بمصريتهم، وبضرورة الانتماء إلى تراثهم الحضارى الشعبى، فلم تعد ألف ليلة وليلة تكفيهم كمصدر تراثى، كما لم يعد مسرح النجم التقليدى يصلح لطرح القضايا التى يشعرون بها، ويسعون للتعبير عنها، وعن الاحتياجات الاجتماعية والسياسية التى بدأت فى حياة الجماعة المصرية، من خلال هذا الفن، لذلك كانت محاولات البحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى والتى اتخذت مسارين:

الأول: محاولة الاستفادة من أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، من أساطير، وسير شعبية، وحكايات شعبية.. إلخ، لخلق تيمات وموضوعات درامية تستلهم من الموروث لطرح قضايا الواقع المعاصر مع الاستفادة من الموروث العالمى لفن المسرح.

والثانى: محاولة البحث عن شكل جديد للعرض المسرحى استلهاما لأشكال الفرجة الشعبية، كخيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا، وعروض السامر.

وفى نطاق المسار الأول جاءت معالجات الأسطورة والسير الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى.

وفى نطاق المسار الثانى كانت دعوات ومحاولات يوسف إدريس لتوظيف تقنية

(٦) توفيق الحكيم: الملك أوديب، (القاهرة، مكتبة الآداب ـ بدون) ص٣٢.

السامر، وتوفيق الحكيم للاستفادة من الحكاواتى والمقلد، وعلى الراعى بالدعوة إلى العودة لظاهرة الارتجال، وغيرها من محاولات.

وسوف نحاول دراسة أهم ملامح هذه الاتجاهات نحو خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى، تفصيلا فى هذا الفصل.

الأسطورة

سارت المعالجات التى قام بها المؤلف المسرحى المصرى لأسطورة «إيزيس وأوزيريس» فى ثلاثة طرق، الأول ما قام به توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير والذى اعتمد على استلهام الموضوع الأساسى فى الأسطورة، وصراعه، وإن اختلفت وسيلة هذا الاستلهام بين الكاتبين.. فالحكيم قد حاول النزول بالأسطورة ذاتها من عالم السماء إلى أرض الواقع، وإغراقها فى منطق الإنسان بما قدمه من تغييرات وتبريرات للأحداث ودوافع الشخصيات التى أفقدتها الروح الأسطورية..كل هذا من أجل إسقاط قضايا معاصرة من خلال العناصر الأسطورية.

أما باكثير فإنه تعمد فى مسرحية أوزيريس، الاقتراب الشديد من الأسطورة كما رواها بلوتارك، مع الاستفادة بتجربة الحكيم فى مسرحية «إيزيس» لذلك فإن ما غيره فى بعض الأحداث لم يكن تغييرا لمعالمها «وإنما كان يذكر صورة قريبة منها»[1]، وذلك من أجل الحفاظ على الروح الأسطورية التى أفقدها الحكيم لمسرحية «إيزيس» والتى جاءت نتاجا أدبيا من واقع الحياة، يتحدث عن علاقات إنسانية يحكمها المنطق البشرى المحدود.

أما الطريق الثانى فهو الذى سارت فيه «الناس فى طيبة» لعبد العزيز حمودة، ويتلخص فى محاولة الحفاظ على الروح الأسطورية، ومحاور الصراع، مع إبدال دوافع الشخصيات وخصوصيتها، وإعطاء تفسيرات متباينة قد تصل إلى حد التشكيك فى الوظيفة الاجتماعية للأسطورة ذاتها...

---

(١) الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر: جـ١، مرجع سبق ذكره، ص٥١.

أما الطريق الثالث فهو الذى سلكه نجيب سرور باستلهامه بعض الأفكار والمعتقدات المتوارثة عن الأسطورة وتوظيفها بطريقة غير مباشرة لتأكيد معنى أو قيمة ما، لحدث، أو شخصية، بغرض معالجة أحد القضايا المعاصرة لزمن الكاتب.

هذه هى الطرق الثلاث التى سارت فيها الأسطورة حتى جاءت على خشبة المسرح المصرى، بعناصرها الدرامية المختلفة، فهل استطاع المؤلف والمخرج المسرحى المصرى أن يستفيدا من هذه العناصر وخصوصيتها لإيجاد صيغة مسرحية جديدة «كتابة أو عرضا» ؟

فى رأيى أنه بالنسبة لتجربة الحكيم فى «إيزيس»، وعلى أحمد باكثير فى «أوزيريس»، لا يمكن أن يسأل أى منهما عن مدى توفيقة فى إيجاد هذه الصيغة، خاصة وأن الدعوى لها ـ والتى كان الحكيم أحد أطرافها ـ لم تكن قد تبادرت إلى الأذهان عند كتابة إيزيس (١٩٥٥)، وأوزيريس (١٩٥٩)، لهذا تأثر كل من الحكيم وباكثير بالمسرح الغربى عامة، والفرنسى خاصة، كما يظهر فى مسرحية «إيزيس» ـ والتى سنحاول دراستها على سبيل المثال، سواء من حيث البناء الخارجى، حيث جاءت المسرحية فى فصول، كل فصل مكون من عدد من المناظر التى ترتبط بتغير مكان الحدث وزمانه، أو من حيث حرفية الكتابة ذاتها، بدءاً من اختيار الموضوع، نهاية بأسلوب انفراج الأزمة.

يظهر تأثر الحكيم فى اختياره لموضوع مسرحيته، بالمسرح الفرنسى و«الكلاسيكى الحديث» بشكل خاص، وليس هذا بالنسبة «لإيزيس» فقط، بل لجميع مسرحياته التى استلهم فيها التراث الإنسانى العالمى.. فالكلاسيكيون المحدثون فى فرنسا، كانوا يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان وكذلك الحكيم فى مسرحه اعتمد على ذات التراث العالمى فاستلهم أعمالا عن بيجماليون، أوديب، براكسا، أهل الكهف، وأخيرا إيزيس، وإن كانت المسرحيتان الأخيرتان، من الموروث الدينى والأسطورى المصرى والعربى، لكن الحكيم فى استلهامه لكل هذه الأعمال

نهج منهج الكلاسيكيين الفرنسيين فى الاتجاه بإنتاجهم الفنى اتجاها إنسانيا خالصا.. قدم الحكيم الأسطورة فى شكلها الإنسانى، عملاً بواحد من أهم المبادىء التى نادت بها الكلاسيكية الحديثة وصاغه الشاعر باولو فيما عرف» بمبدأ المعقولية ومشاكلة الواقع»[٢]. وخلاصته أن المؤلف لابد وأن يحرص على أن تكون مسرحيته فى أحداثها وشخصياتها وحوارها ومضمونها الفكرى والعاطفى مما يمكن أن يحدث فعلا فى الحياة، فهدف الكاتب من وجهة نظرهم أن يوهمنا بأننا نشاهد واقع الحياة الفعلى بفضل معقولية ما يعرض علينا.

وفى مبدأ آخر من مبادىء الكلاسيكية الحديثة نرى أن الحكيم قد التزم به وهو **مبدأ اللياقة**، والذى يفضل تبعا له فى فن المسرح وصف مشاهد العنف عن تجسيدها، ويتلخص فى ألا تعرض المشاهد العنيفة ومناظر الدماء والأشلاء على خشبة المسرح – ويفضل – أن نقصّها على المشاهدين على لسان أحد الشخصيات.. وهذا ما فعله الحكيم بالنسبة للمؤامرة التى دبرت لأوزيريس وسردها على لسانه لإيزيس، أو بابلاغ الفلاحين لإيزيس عن مقتل أوزيريس وتمزيق جثته بواسطة ست وأعوانه.

ويبدو أن الحكيم لم يكتف بما تأثر به من الكلاسيكية الحديثة بل استفاد أيضا من مسرح شكسبير، ويرى الباحث، أن مشهد المبارزة بين ست وحوريس هو أشبه بموقف المبارزة الشهير فى **هاملت شكسبير**، أيضا فى عدم التزام الحكيم بوحدتى الزمان والمكان، جاء الإيقاع العام للحدث فى الزمان متفاوتا، فبينما يتم الحدث فى الفصل الأول بمناظره الثلاثة فى ليال ثلاث، يدور الفصل الثانى فى منظره الأول بعد وصول إيزيس لمدينة ببلوس، والمنظر الثانى، بعد ثلاث سنوات، والثالث بعد خمسة عشر عاما، والمكان متنوع، ما بين ضفتى النيل بقراه وأحراشه، إلى قصر

(٢) محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ـ القاهرة ـ دار نهضة مصر، بدون) ص١٢ ـ ٤٩.

الحاكم فى مدينة ببلوس، حتى الحيلة التى لجأ إليها الحكيم ليحل أزمة المسرحية بوصول ملك ببلوس، هى تكتيك لجأ إليه الكلاسيكيون المحدثون، فنجد فى نهاية مسرحية السيد «لكورنى» حيث يتدخل الملك ليحل الأزمة القائمة ما بين شيمين ورودريك.. وفى نهاية **تارتوف** لموليير، حيث يدخل الحاكم ليحل، الأزمة، والأمثلة كثيرة.

وإن كان تأثير المسرح الفرنسى على الحكيم قد ظهر بوضوح فى أعماله، فإن تأثير مسرح شكسبير على **الناس فى طيبة**، يظهر بشكل أكثر وضوحا، وإن كان بناؤها الخارجى يوحى بغير ذلك، وبأنه قد استفاد من المسرح الملحمى الذى يعتمد على الرواة، فالمسرحية جاءت فى جزءين: الأول يتكون من ستة مشاهد، والثانى من ثمانية مشاهد.. ويعتمد المؤلف على السرد من الكورس، والمونولوج المباشر الذى تواجه به الشخصيات الجمهور فى نهاية المشاهد. لكن البناء الداخلى للحدث وبناء الشخصيات ودوافعها، تتشابه بدرجة ما مع **يوليوس قيصر** لوليم شكسبير، حيث نلاحظ التشابه بين بروتاس وست فكلاهما اغتال أو شارك فى اغتيال شخص قريب لديه، من أجل مصلحة البلد والشعب، هكذا أقنع المتآمرون بروتاس لاغتيال قيصر، وهكذا توهم ست:

بروتاس: لابد من موته.. ولكننى لا أجد فى نفسى ما يحملنى على بغضه وعدائه سوى أنى مدفوع إلى ذلك للمنفعة العامة وصالح البلاد[٣].

وفى الناس فى طيبة:

ست: آه لو تعرفين كم أحب أوزيريس

نفتيس: فيم القتل إذن

ست: لقد علم الناس الاتكال عليه والتواكل على قدراته.. لقد قتل أوزيريس أنبل

(٣) وليم شكسبير: يوليوس قيصر، محمد حمدى (القاهرة ـ دار المعارف ١٩٤٨) ص٢٨.

ما فينا، قتل الإنسان العظيم داخلنا جميعا، لهذا يجب أن يموت[٤].

كلاهما يضطر إلى قتل من يحب بهدف مصلحة الوطن وحماية الشعب من الحاكم، وكلاهما فى النهاية يكتشف وهم القضية التى دافع عنها، وأنه قد غرر به:

بروتاس: ألم يذهب قيصر ضحية العدالة؟ وأى وهم داهمه وطعنه لغير سبب سوى العدالة؟ أفهل يليق بأينا أن يدنس أنملة برشوة سافلة بعد أن طعن مليكا فذا؟.. أفهل يباع كل ذلك الشرف والمجد بمثل هذه القبضة من النقود؟[٥].

وإيزيس تشبه أنتونى فى استثمارها لموت الملك، فإيزيس عبد العزيز حمودة تستثمر موت أوزيريس لصنع الأسطورة التى تعود بها للعرش، وأنتونى يستغل موت قيصر للقفز على السلطة وتحريف الوصية لصالحه، وكلاهما انتصر بخداع الشعب.

ونفتيس هى صورة من بورشيا زوجة بروتاس، فكلاهما تفى للزوج وتضحى بنفسها من أجله، وتخشى مما هو مقدم عليه، وإن امتازت نفتيس بالقدرة على التنبؤ، ومعرفة ما يدور فى خلد ست، تلك القدرة التى كانت لكالبيرنا زوجة قيصر والتى تنبأت بمصرعه.

ويتعدى التشابه فى الشخصيات ودوافعها إلى بناء بعض المشاهد وحبكتها فى كلتا المسرحيتين، فلقاء ست ونفتيس (الجزء الأول ـ المشهد الرابع) قبل تنفيذ مؤامرة الاغتيال، وقلق نفتيس على الزوج:

نفتيس: ماذا يشغل بال مولاى؟

لماذا لا تتحدث إلا هامسا مع رجالك..

(٤) الناس فى طيبة: مرجع سبق ذكره، ص٣٥ ـ ٣٦.

(٥) يوليوس قيصر: مرجع سبق ذكره، ص٨٧.

قلبى يحدثنى بأن أمورا خطيرة تجرى فى هذا القصر.

وفى يوليوس قيصر وقبل تنفيذ المؤامرة أيضا (الفصل الثانى ـ المنظر الأول) تلتقى بورشيا ببروتاس وتلاحظ أيضا قلقه:

بورشيا: أبروتاس مريض؟ ها أنذا أجثو بين يديك أستحلفك أن تكشف لى عن سرك لأنى كشخصك بل أنا شطر منك. أفصح لى عن حقيقة أمرك ومكنون سرك وأنا أعدك بالكتمان..

ومشهد الخطبة الشهير حيث يقف أنتونى وبروتاس أمام شعب طيبة كل يستميله نحوه موضحا رأيه فى عملية الاغتيال، وينتصر أنتونى فى استماله الشعب بلباقته وحسن حيلته، فيفهم الشعب أن قيصر كان يعمل لصالحهم ويدحض حجة بروتاس وشركائه ويقلب الشعب عليهم.

انتونى: أيها الإخوان.. أيها الرومان.. قال لكم بروتاس وهو رجل الشرف الصميم إن قيصر «طماع» فإن كان كذلك كان ذنبه يوجب الأسى والأسف.. ولكن.. لم أعهد فيه الطمع الذى يرميه به بروتاس رجل الفضل والشرف.. ألم تروا أنى عرضت عليه التاج ثلاث مرات فى (لوبر كال) فكان يرفضه.. هاكم ورقة بختم قيصر قد وجدتها فى خزانته وأنها لوصية خلفها لكم.. يهب فيها لكل رومانى أى لكل واحد منكم جنيهين اثنين.. ذلك هو قيصر فمتى يجود الزمان بمثله لكم ..؟

وتثور الأهالى على قاتلى قيصر ويطالبوا بحرقهم.

نفس التكتيك يستخدمه عبد العزيز حمودة فى الناس فى طيبة (المشهد السادس ـ الجزء الأول) بعد اغتيال أوزيريس، ليقف ست وإيزيس أمام شعب طيبة يتهم كل منهم الآخر ويحمله مسئولية مقتل أوزيريس، وينتصر ست بخداع الشعب.

ست: يا أهل طيبة.. الليلة مات أنبل الرجال.. لو قلت لكم الآن إننى لم أقتل أوزيريس فلن تصدقونى.. دعونى أحدثكم عن الدور التى أقامها.. والقنوات التى شقها.. أين هى الآن.. لقد تحول كل شيء إلى خرائب.. لهذا مات أوزيريس.. لأنكم فى حضوره اعتمدتم عليه.. وفى غيبته انتظرتم عودته.. إيزيس لم تكذب لكنها لم تقل لكم أيضا عن آخر شيء فكر فيه الملك قبل موته.. حبه لطيبة وشعبها هو الذى جعل أوزيريس يفكر فى محاكمة إيزيس عن كل الجرائم التى ارتكبتها فى حقكم..

وتصدق الناس، وتهرب إيزيس والجماهير تطاردها لتقتص منها متهمة إياها بالخيانة.

حيلة مسرحية أخرى استخدمها عبد العزيز حمودة من نفس المصدر وهى ظهور شبح القتيل للقاتل، ففى مسرحية يوليوس قيصر يظهر شبح قيصر لبروتاس قبل نهاية المسرحية فى **الفصل الرابع المنظر الثانى**، وأيضا فى **الناس فى طيبة** وقبل النهاية أيضا (**الجزء الثانى من المشهد السابع**) والشبح فى كلتا المسرحيتين يظهر ليحاسب قاتله وليثبت فشله فيما أقدم عليه.

ولم يقتصر تأثير المسرح الغربى على النص الدرامى، بل تجاوزه إلى العرض الدرامى ذاته، والذى جاء فى عرضى **إيزيس** مختلفا تبعا لثقافة وفكر مخرجى العرضين فغلب الطابع التعبيرى الإيحائى فى عرض **إيزيس ١٩٥٧**، والتى أخرجها نبيل الألفى، معتمدا على كل ما من شأنه إثارة الإيحاءات النفسية من وسائط العرض المسرحى، كاللون والإضاءة والموسيقى، والمنظر التلخيصى فى الديكور الذى وضع خطوطه العريضة كما يقول عن مقابلته لمهندس الديكور «زودته بتخطيط كامل للمناظر كما تصورتها، وفقا للحركة الدرامية التى تجرى فى نطاقها، وحددت له كذلك الخطوط الخارجية لقطع العمارة، ولسائر الأشكال.. بل وحددت له أيضا الألوان واتفقت معه على درجات قوتها أو شحوبها، على أساس ألوان الملابس ونوع

الإضاءة التى ستتداخل مع المناظر فى مجموع العرض كوحدة مترابطة»[٦] كل هذا بهدف التأثير على الجمهور، وقد لجأ المخرج كما يقول بالنسبة للموسيقى إلى تراث الموسيقى العالمية، أما فيما يتعلق بمقاطع الإنشاد، فقد تم تلحينها، حتى أمكن أن يتدبر أمر هذه المقاطع من الإنشاد وعلى نحو مقبول.

ولم يضف كرم مطاوع عند إخراجه إيزيس ١٩٨٦ إلى عناصر التعبير باللون واستخدام الديكور التلخيصى إلا تحويله للمسرحية إلى مسرحية غنائية بإضافة أشعار مؤلفة إلى النص مستندا إلى مقطوعتين غنائيتين أضافهما الحكيم لنصه الدرامى «نشيد العقارب السبع»، و«ندب إيزيس».. وصاحب هذه الإضافة تعديل جوهرى فى مضمون العرض وفكرته العامة بإضافة فكرة جديدة (الأرض) التى تشير إلى الوحدة العربية.

وقد اختلف النقاد حول هذه الإضافة، فيقول فؤاد دوارة فى حديثه عن العرض «أما الجمع بين النص الدرامى وهذا الحشد من الأغنيات والرقصات، فقد ترتب عليه خفوت صوت الدراما، فإذا كان المخرج مصرا على تقديم عمل استعراضى منذ البداية، فقد كان أفضل له أن يستغنى عن نص الحكيم ويعهد إلى صلاح جاهين بكتابة «أوبريت جديدة مستوحاة من إيزيس وأوزيريس»[٧].

أما يوسف ادريس فقد عاب على كرم مطاوع هذه الإضافة على النص الذى أسماه **إيزيس مطاوع**، فيقول: «من الأسطورة البسيطة خلق كرم مطاوع أوبريت ملأها بالرقص والغناء المصرى والشامى والزار ومجاميع لا حصر لها»[٨].

وفى رأيى أن المخرج وإن كان قد استعان بشمولية العرض من موسيقى ورقص

---

(٦) نبيل الالفى: من عالم المسرح، (القاهرة ـ الدار العربية للطباعة والنشر ١٩٦٠) ص:٥٢.

(٧) فؤاد دوارة: إيزيس بين الدراما والاستعراض (الكواكب ٨٦/١/١٤) ص:٣٤.

(٨) يوسف إدريس: مقال (القاهرة ـ جريدة الأهرام ـ ١٩٨٦/١/١٦) ص١٣.

وغناء، وهى عناصر قد ترتبط بالاحتفالية الشعبية، إلا أنه لم يخرجها عن أسلوب المسرح الغربى.

نخلص من هذا إلى أن كلاً من المخرجين بالإضافة إلى مخرج الناس فى طيبة التى قدمها فى شكل ملحمى، اعتمد على تلاحم الممثلين مع قاعدة الفرجة وكسر المسافة الجمالية والنفسية بين العرض والمتلقى، إلا أن أحدا منهم لم يستفد من عناصر الطقس الدرامية.

هكذا جاءت المعالجات الدرامية للأسطورة المصرية متأثرة إلى حد كبير بنص الدراما كما يعرف الغرب سواء فى البناء الدرامى وفن كتابة المسرحية، ذلك البناء الذى أسهم بشكل ملحوظ فى اختيار المخرجين لأساليب ووسائط إخراج النص المسرحى، فجاءت العروض الدرامية هى الأخرى بعيدة عن الروح الأسطورية، وافتقدت للكثير من العناصر الدرامية التى تزخر بها الأسطورة والطقس الذى يرتبط بها.

الحكاية الشعبية

لم يقتصر التأثر بالبريختية فى استلهام السيرة الشعبية، كما جاء فى يا عنترة ليسرى الجندى، بل تعداه أيضا لتلك الأعمال المسرحية التى استلهمت الحكاية الشعبية أو الموال القصصى، فرأينا نجيب سرور يلجأ إلى التغريب فى كتابة نص، منين أجيب ناس، باستخدام الراوى والموسيقى والغناء.. وأيضا شوقى عبد الحكيم باستخدامه الكورس فى حسن ونعيمة، بجانب تأثره بالعبثية ومسرح اللامعقول فى أطروحاته الفكرية.. وتأثره بمسرح بيرانديللو وتوظيفه تقنية المواجهة لإزاحة الأقنعة عن الشخصيات.. كذلك نجد حسن أحمد حسن فى صياغته لمسرحياته المستمدة من الحكايات الشعبية مثل إخوان الصفا، تجىء فى صياغة أقرب لمسرح العبث حيث الاتصال منعدم بين شخوصها، والقضية التى تشغلهم هباء:

الرجل الرابع: (للرجل الثالث الذى ظل طوال العراك يدخن فى هدوء) كان من الواجب عليك أن تظهر بعض نخوة الرجولة وتشترك فى تهدئتنا.

الرجل الثالث: (فى ضيق) دعنى فى حالى إننى أفكر..

الرجل الرابع: يفكر.. وقت مناسب جدا للتفكير..

(للثانى) ونحن تعال نلعب هل تعرف السيجة؟[1].

وفى النهاية بعد أن تدور المسرحية حول أسلوب ووسيلة دفن أحد الموتى يتقدم الفضولى إلى النعش ليكتشف أنه فارغ

---

(١) حسن أحمد حسن: إخوان الصفا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢) ص٣٣.

الفضولى : ما معنى هذا؟ النعش فارغ فيم الضجة إذن؟ فارغ تصور أمرنا لله..إن ما كانوا يفعلونه طوال المسرحية ما هو إلا عبث فى عبث، لأن الحياة ذاتها عبث هى الأخرى.

نخلص مما سبق إلى أن المسرحيين المصريين بتوظيفهم لأشكال التعبير الشعبية الشفهية، الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية الشعبية الموال القصصى، لم يستطيعوا التخلص من تأثير المسرح الغربى، بل باءت تجاربهم مستوعبة التجريب الغربى أيضا، فوجدنا فى البناء الدرامى للنصوص، وفى استخدام وسائط العرض المسرحى بعضا من العناصر الملحمية كما قنن لها برتولد بريخت فى مسرحه الملحمى، وبعض الأفكار العبثية التى جاد بها رواد مسرح اللا معقول، وتقنيات من مسرح بيرانديللو، خاصة تلك التى تعتمد المسرح داخل المسرح، وكشف الأقنعة، والمزج بين الحقيقة والوهم، لقد استوعب المسرحيون المصريون تجارب الغرب، وطرحوا من خلالها قضايا معاصرة لهموم وأحلام الشعب المصرى، مستلهمين عناصر من موروثه الشعبى. وفى اللجوء إلى الموروث الشعبى للتأكيد على دراميته ومرونته فى التعبير عن وجدان الشعب المصرى كسب يحسب للمبدعين المسرحيين فى مصر.

مظاهر الفرجة الشعبية

أما عن محاولات الاستفادة من مظاهر الفرجة الشعبية، لإيجاد صيغة جديدة فى الشكل للمسرح المصرى، نظريا وعلميا، فإن واقع المسرح يبين أن التجربة العملية قد سبقت التنظير، فقدمت مثلا تجربة يا ليل يا عين «لعرض وتجسيد الأدب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى ١٩٥٦، ومسرحية حلاق بغداد، ألفريد فرج موسم ٦٣ ـ ١٩٦٤»، كما صاحب الدعوات النظرية، عروضا أكثر إيغالا فى البحث عن التراث مثل، يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم، وشفيقة ومتولى، والمستخبى، لشوقى عبد الحكيم، وهذه العروض قدمت على مسرح الجيب فى موسم ٦٣ ـ ١٩٦٤[١]، ثم تلتها ياسين وبهية لنجيب سرور.

أما التنظير الذى كان يدعو ويطالب وينظر للبحث عن صيغة مسرحية مصرية/ عربية فقد بدأ مع بدايات ١٩٦٤، وتبناه يوسف إدريس، والحكيم وعلى الراعى.

عروض السامر:

يتمثل إنجاز يوسف إدريس، فى الدعوة إلى خلق شكل فنى جديد للمسرح المصرى/ العربى اعتمادا على الموروث الشعبى من مظاهر الفرجة الشعبية، وقد بدأ للتنظير لفكرته هذه فى مقالاته الثلاث التى نشرها فى الكاتب القاهرية من يناير ١٩٦٤، حتى مارس من نفس العام «كنوع من دعوة الكتاب المسرحيين المعاصرين لمشاركة عملية البحث عن الشكل المسرحى النابع من تراثنا»[٢] والذى يبدو أنه كان

(١) المسرح فى الوطن العربى: مرجع سبق ذكره، ص٩٣.

(٢) نبيل راغب: فن المسرح عند يوسف إدريس (القاهرة: مكتبة غريب ١٩٨٠) ص٥.

يمهد لها بمسرحية الفرافير، ١٩٦٥، كتطبيق عملى لنظريته هذه، والتى تتلخص فى تحديد مفهومه للمسرح، والذى يشترط فيه توافر المشاركة الجماعية، بين المؤدى والمتلقى، ودون هذه المشاركة تفقد الظاهرة صفة المسرحية فيقول: «المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذى تتفرج فيه على شىء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة فرجة أو رؤية، ومشاهدة.. أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا.. فى كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين، أولا الجماعة والحضور الجماعى، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل»[٣].

وقد حدد يوسف إدريس بعض هذه التجمعات أو الأشكال المسرحية التى عرفها شعبنا فى حياته اليومية، فى الأفراح، المآتم، والمناسبات، فى الاحتفالات الكثيرة التى ابتكرها الجنس البشرى كحجة (أحيانا مضحكة) للتجميع مثل التجمع للاحتفال بطهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بنزول النقطة أو أعياد الحصاد، والمناسبات الدينية.

ونحن نخالف يوسف إدريس على اعتبار هذه التجمعات من الظواهر المسرحية، لخلوها من الرغبة الدرامية، التى يحاول أحد الأطراف تحقيقها، لكنْ هناك أطراف أخرى أو ظروف ما تمنعه من تحقيقها، وبين الرغبة فى التحقيق والمنع يتولد الصراع الدرامى المميز للدراما كفعل، والذى تفتقده هذه الأشكال من التجمعات.

لقد دعا يوسف إدريس إلى الاهتمام بأشكال التجمعات الشعبية وما بها من مظاهر فرجة شعبية لخلق مسرح مصرى، خاصة وأن المسرح المعاصر، الوافد مع اللبنانيين فى منتصف القرن الماضى، هو من وجهة نظر إدريس «مولود غير شرعى للمسرح الفرنسى، بحيث نشأ كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.. لذلك لابد ومع قيام الثورة والتغيرات التى أصابت المجتمع، من البحث عن مسرح جديد بمضمون جديد وأبطال جدد».

---

(٣) يوسف إدريس: نحو مسرح عربى (بيروت: الوطن العربى للنشر ١٩٧٤) ص٤٦٩.

انتقى يوسف إدريس احتفالات السامر فى الريف المصرى والذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن.. والذى يقام كحفل جماعى فى المناسبات الخاصة وأيام الأسواق، ويعتمد بشكل أساسى على الغناء والرقص، وبعض الفصول الفكاهية المرتجلة إلى حد ما، لبناء الإطار لمسرحيته «الفرافير»، والتى حاول أن يطبق من خلالها نظريته ودعوته فى إيجاد صيغة لمسرح مصرى/ عربى، والتى يشير فى مقدمتها إلى أن: هذه الرواية مكتوبة على أساس إشراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين.. والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور، والمسرح الأمثل لتمثيل هذه الرواية.. المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجمع أى جماعة من الناس.. ولا يحتاج الأمر لأبواب دخول وخروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه إلى الدائرة المسرحية.

وهنا يحدد يوسف إدريس أهم سمات مسرحه الذى يدعو إليه، فهو مسرح يعتمد على التجمع والمشاركة الجماعية، مسرح غير مقيد ببناية عمرانية محددة، بل هو حلقة أو حلبة أو ساحة، حيث يتجمع أو يمكن أن يتجمع الناس، لا إضاءة إلا ما ينير، ولا أبواب دخول وخروج، بل مشاركة كاملة حتى فى الحركة بين الممثلين والجماهير لإلغاء المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدى الدور ومن يشاهده.

وكما رأينا فى الفصل الثانى فقد استخدم يوسف إدريس من تقاليد الفرجة الشعبية، بعض خصائصها، كإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العراك الشعبى/ الردح ـ وتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجماهير، والنمر المأخوذة من الارتجال وموقف تبادل الأدوار بين الخادم وسيده، إلا أنه لم يستطع أن يهرب تماما من تأثير المسرح الغربى الذى حاول رفضه والثورة عليه، فنجد ملامح من مسرح العبث أو اللامعقول، فموضوع المسرحية يدور حول عبثية الحياة وفشل أغلب النظم السياسية والاجتماعية الموجودة.. ولا جدوى من جهود الإنسان للحصول على حقوقه

وأبسطها المساواة، ويلجأ الإنسان نتيجة يأسه إلى الموت، لكن الموت نفسه لا يكون الحل..

وهذاالموضوع هو جوهر موضوعات مسرح العبث، وهذا ما دفع بعض الدارسين مثل حياة جاسم إلى الربط بين الفرافير ومسرحية انتظار جودو لبيكيت «من حيث البناء، فهما يعالجان وضعية واحدة بذاتها، ويتطور فيها الفعل دائريا، واحتوائهما لفكرة الانتحار»[٤].. أيضا عدم «تحديد المسرحية لزمان ومكان، فهما معممان بلا حدود، وإن كان الزمن مرناً، فالمكان فى عمومه هو مصر، وإن كان هناك أيضا أوجه خلاف عن تقنية العبث كما تشير نفس الدارسة «فالحوار بها منطقى، فى جمل متينة التركيب، تعبر عن أفكار واضحة، وتستخدم غالبا التورية، والتلاعب اللفظى اللذين يتطلبان قدرا كبيرا من الفهم»

ونحن نرى أن المؤلف قد استفاد من تقنية الحوار فى مظاهر الفرجة الشعبية التى تعتمد على التورية والتلاعب بالألفاظ، والسجع فى بعض الأحيان وكثير من المفارقات اللفظية التى تثير نوعا من الدعابة والكوميديا.

أما عن حبكة المسرحية، والتى تصور فى عمومها العلاقة بين السيد والفرفور، ومحاولة البحث عن أمثل الأشكال لهذه العلاقة، وتجريب كافة الأشكال بدءاً من المساواة ونهاية بتبادل الأدوار، تقول الدارسة: «ان المسرحية ليست بها قصة ذات بداية ونهاية محدودتين، ولا تقوم على تتباع الأحداث تتابع منطقيا.. تبدأ المسرحية وفرفور فى وضعية التابع وتنتهى والوضعية نفسها لم تتغير ولا تحصل أحداث ذات أهمية بين بداية المسرحية ونهايتها».

ونحن نخالف الدارسة فى هذا الفهم لطبيعة بناء الحبكة هنا، فيوسف إدريس عندما كتب مسرحيته تمثل تقنية عروض السامر المسرحية، والكوميديا الارتجالية التى تعتمد على بعض المواقف أو النمر التى تدور حول نفس الفكرة، وقد تساعد على

(٤) الدراما التجريبية فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٦٠.

الإطالة أحيانا، وهذا ما أدركه لويس عوض فى نقده لهذه المسرحية التجريبية عندما قال: «إن يوسف إدريس قد صاغ الفكرة فى مسرحية مسلية أقصى ما تكون التسلية ـ ثم يعيب عليه استسلامه ـ إلى تقاليد السامر والكوميديا ديللارتى بوجه عام، بتحويل مشاهد بأكملها من الفرافير إلى نوع من القفشات المبنية على تقاليد القافية، المأثورة عن السامر الشعبى.. لكن هذا لا يمنع من تأثر يوسف إدريس مع كل ما حاوله بالتراث المسرحى العالمى ككل، ومن هنا نتفق مع قول لويس عوض: «ان يوسف إدريس المسرحى رغم حديثه المكرر عن السامر المصرى، وفوائده، لا يجد حرجا فى الاستعانة بعديد من أقطاب المسرح الأجنبى، من أرسطو فانيس اليونانى، إلى بيكيت، مارا ببيرانديللو الإيطالى، وقد كانت آخر لعبة اكتشفها وأخذ يلهو بها هى الكوميديا ديلارتى[٥].

نفس القول يمكن أن يقال أيضا عن تجربة محمود دياب فى ليالى الحصاد. والتى ناقشناها فى الفصل الثانى من هذه الدراسة، لقد حاول محمود دياب أن يوظف ويستلهم تقنية عروض السامر فى مسرحيته، لكنه فى بنائها تأثر بالمسرح الغربى عامة وبمسرح بيرانديللو الإيطالى بشكل خاص، حيث جاءت مسرحيته علامة على توظيف المسرح داخل المسرح، والتقابل بين الحقيقة والوهم، وهما من أهم ملامح مسرح برانديللو، والمسرح داخل المسرح، هو واحد من أساليب برانديللو فى التعبير عن غربة الإنسان فى عالم من الزيف، وفى محاولة لكشف هذا الزيف يواجه برانديللو مسرحه بمسرح داخلى، فهما حدثان يواجه كل منهما الآخر، وكل يقع داخل إطار حدث مسرحى، وبتداخل الحدثان، يمكن كشف زيف العالم «وتعتبر ثلاثية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ١٩٢١، كل على طريقته ١٩٢٤، الليلة نرتجل التمثيل ١٩٢٩، أفضل نموذج على استخدامه المسرح داخل المسرح كوسيلة لتحليل وعرض المستويات والمراحل المختلفة لعملية التحول المتصلة بالضمير الإنسانى»[٦].

---

(٥) لويس عوض: الثورة والادب (القاهرة: روز اليوسف ١٩٧١) ص٢٩٦.

(٦) سعد أردش: أقنعة برانديللو المسرحية، مقال (مجلة المسرح ع٦٢) ص١١.

أما عن العلاقة بين الحقيقة والوهم، وهى جوهر مسرح بيرانديللو الذى يرى أن الإنسان يحاول أن يكيف نفسه مع مجتمعه من خلال تلك الأقنعة التى يعيشها، وتتساوى عنده كل النظم التى تحيط بالإنسان فى صنع هذا القناع «فكل النظم الاجتماعية ووسائل الفكر الدينية والقانون والحكومة، والعلوم، والأخلاق، والفلسفة.. وحتى اللغة ذاتها، هذه كلها وسائل بواسطتها يخلق المجتمع أقنعته محاولا اقتناص الوجه المراوغ للإنسان وتثبيت تعريف له»[7].. فالإنسان فى نظر بيرانديللو يعايش «وهم الحقيقة الكامل»[8] وحتى يتعرف الإنسان على حقيقة لابد من أن يرفع القناع، ولكى يرفع القناع لابد أن تتواجه الحقيقة مع الوهم، وذلك من خلال المسرح الذى يواجه فيه الإنسان نفسه، وهنا تنفجر تراجيديا الإنسان «عندما يرى نفسه كيف يعيش وقد كان فيما قبل سعيدا بمجرد أنه يعيش، فيكتشف أنه شىء مختلف تماما عما كان يعتقد أنه كائن»[9].

ومن هنا يجىء تأثر محمود دياب ببيرانديللو، فالمسرحية تدور فى مستويات ثلاث، الواقع الحالى، وواقع حفل السامر، واجتماع السامر، وفى اجتماع السامر تتم مسرحية تكشف القناع عن وجه القرية وشخصياتها التى تتعرى، وتنتهى اللعبة بمأساة «على الكتف» الذى قتل «بهية» كما رأينا فى الفصل الثانى من هذه الدراسة لقد عمل التقليد فى السامر على إزاحة الأقنعة، على كشف الحقيقة، وهذا شبيه بمسرح بيرانديللوا، فالسامر مسرح داخل مسرح، فيه «الفلاحون لا يؤدون فى المسرحية الداخلية شخصياتهم، وإنما يؤدون شخصيات أخرى.. وتبدأ المسرحية الداخلية حين ينهض مسعد ويقلد طريقة حجازى فى المشى»[10] ليبدأ حفل السامر.

والمستويات الثلاثية للحدث تتداخل بمعنى «أن التفاعل بين الحقيقة والوهم

(٧) روبرت بروشتاين: المسرح الثورى (القاهرة: الهيئة العربية العامة للكتاب ـ بدون) ص٢٥٧.

(٨) ريموند ويليامز: المسرحية من إبسن إلى إليوت، ترجمة: فايزة اسكندر، ١٩٦٣) ص١٩٤.

(٩) أقنعة برانديللو المسرحية: مرجع سبق ذكره، ص٨.

(١٠) الدراما التجريبية: مرجع سبق ذكره، ص١٨٠ ـ ١٨١.

مستمر فى هذه المسرحية والانتقال بين الحياة والمسرح دائما فيها، فغالبا ما تقاطع الحوادث الحقيقية فى المسرحية الداخلية التمثيل، ويترك الممثلون أدوارهم ويعودون إلى شخصياتهم الحقيقية ثم يستأنفون بعدها التمثيل» ، نفس المأخذ الذى عاب عليه النقاد يوسف إدريس يعاب به محمود دياب حتى ولو عزى الشبه بينه وبين بيرانديللو «إلى أنه وبيرانديللوا قد تأثرا بالمسرح الشعبى المرتجل على الرغم من كونهما فى بيئتين مختلفتين»(١١).

الحكاواتى:

دعى الحكيم فى كتابه قالبنا المسرحى والذى كتبه عام ١٩٦٧ إلى العودة للجذور الدرامية لمظاهر الفرجة الشعبية وهى ما أسماه مرحلة ما قبل السامر كما سبق الإشارة فى الفصل الثانى من هذه الدراسة، ويقصد بها مرحلة الحكاواتى الذى يعتمد على السرد والتقليد/ التشخيص.

وقبل دعودته هذه حاول الحكيم استلهام بعض العناصر ذات الجذور التراثية فى مسرحه، فكتب مسرحية الزمار ١٩٣٠ ، وجعل بطلها «من زمارى السامر يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضا بالنهار فى عيادة مفتش صحة بالريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقى»(١٢).. ثم ظهرت له بعد ذلك عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة وهى محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية، وأن تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة.. لكن عاب على هذه التجارب بناءها فى قالب غربى.

لكن بعد أن جاءت الثورة وحاول الكثيرون إضفاء الأصالة على الأعمال المسرحية المصرية، وسعوا فى البحث عن شكل أو قالب يخرجون به عن نطاق القالب العالمى، وأن يستخدموا قالباً وشكلا مسرحيا مستخرجا من تراثنا.. من هذا

(١١) محمود دياب: مقابلة، (القاهرة: مجلة المسرح ـ مايو ١٩٦٩) ص٣٥.

(١٢) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى (القاهرة: مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧) ص١٠.

المنطلق حاول الحكيم أن يدلو بدلوه فى عملية البحث عن الشكل أو القالب المناسب، فكانت دعوته للعودة لفنون الحكاواتى والمقلد والمداح، تلك الفنون التى عوضت الشعب عن فن المسرح.

وعن هذه الأشكال الفنية يقول الحكيم: إنه يمكن الخروج بشيء، خاصة «إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبى، منبعا آخر من تراثنا الأدبى فى روايات الأغانى للأصفهانى، وفيما ورد عن الجاحظ والجبرتى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار»، «وحتى يكتسب هذا القالب صدقه» يجب أن يكون صالحا لأن نصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية وقديمة وعصرية».

يكون الحكيم جوقة من الحكاواتية المقلداتية، ويضيف إليها المداح أحيانا إذا لزم الأمر، كما أدخل إلى عناصره نسائيا، ودون خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، واعتمادا على الاتصال التام بالجماهير وهو جوهر المسرح فى رأيه، أعاد الحكيم صياغة عدد من النماذج العالمية من الأدب العالمى كمأساة أجاممنون، لإيسخيلوس، ليقدمها ثلاثة من المقلدين بينهم امرأة ومعهم مداح، ويقوم الحاكى برواية اللعبة المترجمة كما أسماها الحكيم، أما المقلد فسيقلد دور أجاممنون، والمقلدة ستقلد كليمنتنسترا، والمداح سيقوم بدور الكورس، ويعيد التجربة مع مشهد من هاملت لشكسبير وغيرها.

وعلى قدر ما فى تجربة الحكيم ودعوته من محاولات لإلباس الأدب العالمى لباسا شرقيا جعله يبدو من وجهة نظرى كالسائح الأجنبى عندما يرتدى لباسا شرقيا، لمجرد المتعة فقط، لذا جاءت دعوة الحكيم من قبل الفانتازيا الفكرية، ولم تخرج عن نطاق جلدتى الكتاب الذى حواها، ذلك لعدم صلاحية هذا القالب للاستخدام ونحن هنا نتفق مع ابراهيم حمادة حيث يقول: إن المؤلف ـ توفيق الحكيم ـ نفسه لم يحاول خلال هذه السنوات الطويلة الماضية، أن يصب فيه ـ القالب المسرحى ـ أية مسرحية له ـ ودفع بها إلى الحكاواتية والمقلداتية، والمداحين فى ريف مصر، كى يحققوا

الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى كل مكان وهو شعبية الثقافة العليا، كذلك لم يجرؤ أى مخرج أو ممثل، أو كاتب فى مصر - أو أى قطر عربى - على صب أى مسرحية فى هذا القالب(١٣).

من جهة أخرى يبدو واضحا، تأثر الحكيم بعناصر المسرح الملحمى البريختى، كما يقول ابراهيم حمادة: «إن كان دور الحكاواتى - فى هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق، فإنه لن يكون ذلك إلا الرواية عند بريخت.. وبالمثل إذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمص الشخصيات الكثيرة التى يؤدى أدوارها على التوالى، فإن التقليد وعدم التقمص، لا يكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى».

وإن كان الحكيم لم يستطع الاستفادة من تقنية الحكاواتى فى مسرحه، فإن كرم مطاوع كمخرج قد استطاع أن يوظفها توظيفا متميزا عند إخراجه لمسرحية ياسين وبهية لمسرح الجيب ١٩٦٤ والتى صاغها نجيب سرور كرواية شعرية مستلهما فى صياغتها الموال القصصى ياسين وبهية، المعروف فى صعيد مصر، فى تناول معاصر لقضايا المجتمع المصرى قبل الثورة مباشرة، وذلك بالمزج ما بين الواقع الذى كان يعيشه الفلاح المصرى قبل الثورة مباشرة فى ظل الإقطاع، ومثل له نجيب سرور، بما حدث فى قرية بهوت إحدى قرى محافظة الدقهلية، وواقع الموال، فنقل من الصعيد الموال وشخوصه، ومن الدقهلية عصب العلاقة الإقطاعية ومسرح الأحداث، وصاغ المنتج الجديد شعراء فيما أسماه رواية شعرية، أو «ملحمة شعرية»(١٤) كما وصفها النقاش.. وهى ملحمة لأنها تحكى عن كفاح شعب، بأبطاله وضعافه، بجبابرته ومطحونيه، بأحلامه وهمومه، وتصور بعض النقاد «أن نجيب سرور لم يكتب هذه

---

(١٣) ابراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى، (القاهرة: مجلة فصول م٢ ع٣ - ١٩٨٢) ص٦٥.

(١٤) وحيد النقاش: كيف يقصون عن بهوت (القاهرة، جريدة الاهرام، ٦٤/١٢/٥)

القصيدة الشعرية للمسرح، ولم يكن ذلك فى ذهنه»[١٥] فكيف جاءت هذه القصيدة أو الملحمة الشعرية.

كتب نجيب سرور ياسين وبهية وأسماها رواية شعرية فى إحدى عشرة لوحة يسبقها مقدمة (برولوج) ويعقبها خاتمة، وفى البرولوج يحدد نجيب سرور هوية عمله ومتلقيه:

أقص عن بهوت..
أقص عن ياسين.. عن بهية..
حكاية أود لو تعيش للأبد..
أقص للرجال..
أقص للنساء، للشيوخ..
أقص للشباب، للأطفال..
أقص للأجيال..
أقص للتاريخ..
لصانعى التاريخ.. للشعوب[١٦].

ثم ينتقل إلى اللوحة الأولى حيث يبدأ قص القصة، فيقدم شخصياته أحلامهم وهمومهم:

كان ياسين أجيرا من بهوت
جدعا.. كان جدع
شاربا من بز أمه
من عروق الأرض.. أرض بهوت..
لم يكن يحلم بالجنة تجرى..
تحتها الأنهار خمرا وعسل

(١٥) فؤاد نور: الأمل الضائع فى بهوت (القاهرة، مجلة الثقافة، ٦٤/١٢/٢٩)

(١٦) نجيب سرور: ياسين وبهية (القاهرة: مكتبة مدبولى - بدون) ص٨ - ٩.

كان يكفيه من القلة جرعة
كان ياسين يحب
كان لا يعدل فى الدنيا وفى الآخرة حبيبه
بابنة العم بهية
منية النفس بهية
جنة العين بهية
حمامة بيضا داخلة ع البنيه
عروسة حلوة والعيون عسلية
ندر على لو جيتى بيتى..

من اللوحة الأولى يحدد نجيب سرور بناء قصيدته، فالقصيدة تعتمد على السرد أو القص، تتداخل فيها ازدواجية اللغة ما بين العامية والفصحى، ويستعين الشاعر عند الضرورة بمقاطع من الأغانى الشعبية، يؤكد من خلالها معنى جمال بهية، أو لكى يصف التناقض الاجتماعى الذى يعيشه المجتمع:

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل
وناس تنام على السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل
وناس بتحكم ع الحر الأصيل ينذل..

ولم تكن القصيدة سردا خالصا، بل احتوت مشاهد حواريه، تدور بين شخصيات يتحدث عنها الراوى بضمير الغائب:

دارت الجوزة دورة
ثم دورة
ثم دورة
والحديث

جر بالطبع الحديث
قال واحد:
لما كان آدم وحوا
من السما نازلين يا دوبك بالعيال
قول وبعيال العيال،
يا ترى كان فيه ساعتها بيه وباشا؟
قال آخر:
قول ساعتها الأرض كانت ملك مين..
والمواشى ملك مين
يا ترى كان مين بيزرع
رد ثالث:
ـ اسالوا الشيخ اسماعين
ـ واللا ما يعرف دا زى البغبغان..
ـ حافظ القرآن
ـ وايه يعنى أسطوانه
ـ كان كتير الخير زمان
ـ وِفْ زمانا الخير شوية..

فى هذا السياق تدور أحداث الرواية، سرد يتخلله مشاهد حوارية، وأغان شعبية. نسيج يصلح لرواية راوٍ أو حكى حكاواتى، وإن وجد المقلد، فياحبذا لو جسد الحوار، وهذا ما فعله مخرجها كرم مطاوع، «قام بعمل سيناريو مسرحى لهذه القصة.. حول الإحدى عشرة لوحة إلى أربعة مشاهد رئيسية، ولما كان دور الراوية لم يزل طويلا بالنسبة لزمن المسرحية كلها، فقد حاول التغلب على هذه الصعوبة الأخرى عن طريق إدخال الكورس»(١٧).

(١٧) أمير اسكندر: قتل ياسين ولكن الغابة تزحف، نفس المرجع السابق، ص١٣٥.

وفى نفس المعنى يقول محمود أمين العالم: «لقد استطاع بالديكور والحركة والإضاء على المسرح أن يصوغ لوحات غاية فى الجمال والروعة»[١٨].

وأيضا يقول محمد مندور ليصف ما حدث من المخرج عندما «قطّع هذه القصيدة إلى أجزاء ووزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين الذين تقمصوا دور بهية وياسين وأم بهية وأبيها وعمها ونفر قليل آخر من أهل القرية»[١٩]. ولم يقتصر دور الكورس على المساعدة فى السرد بل تعداها إلى «تجسيد بعض الشخصيات المشاركة فى المشاهد الحوارية وكان فرد الكورس يقوم بأكثر من دور، أيضا كانوا يشتركون فى التكوينات الحركية التعبيرية»[٢٠].

لقد حاول كرم مطاوع الاستفادة من تقنية الحكاواتى فى تقديمه لهذه القصيدة، وإن كان تأثره واضحاً بالمسرح الملحمى البريختى، وقد كانت هذه التجربة من الجدة، والنجاح، لدرجة أن ناقدا كبيرا كمحمد مندور أطلق عليها «الفن الدرامى الشعبى».

الارتجال:

ثالث من نادوا بالاستفادة من التراث الشعبى وخصوصيات مظاهر الفرجة الشعبية الدرامية، هو على الراعى الذى نادى فى كتابه، الكوميديا المرتجلة، إلى ضرورة الاستفادة من خصوصية الارتجال فى مظاهر الفرجة الشعبية، وإن كان قد أطلق عليها المسرح المرتجل والذى يعرفه بأنه «فن ساذج قليل القيمة الفنية والأدبية، ولكنه ـ مع هذا ـ يملك شيئا لا يملكه المسرح المكتوب، ذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج،

---

(١٨) محمود أمين العالم: الإخراج يصنع الدراما (القاهرة: مجلة المصور، ١٩٦٤/١٢/١١).

(١٩) محمود مندور: من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور (القاهرة: روز اليوسف ١٩٦٤/١٢/٢٨).

(٢٠) محمد محمد سالم: مخرج وممثل اشترك فى تقديم العرض ٦٥ ـ ١٩٦٦، (تسجيل خاص بالباحث).

واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كى يتحول إلى فنان خالق. ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزا وبأقل التكاليف»[٢١].

ونحن قد نخالف على الراعى هنا فى تعميمه لصفة المسرح على ظاهرة الارتجال، فالارتجال أحد خصوصيات مظاهر الفرجة جميعها، وجدت فى عروض خيال الظل كما وجدت فى الأراجوز، وحتى عروض السامر التمثيلية، ولدى راوى السيرة الشعبية والموال القصصى، الذى كان يسمح لنفسه فى بعض الأحيان بالتعديل حذفا أو إضافة فى الصيغة المحفوظة، ارتجالا، حتى المثل الذى ساقه على الراعى عن مسرح يعقوب صنوع فى كتابه، لم يكن كله ارتجالا، بل سمح بقدر من الإضافة لأحداث مسرحياته، تبعا لرغبات الجماهير، ثم يقوم بعد ذلك بإثباتها فى النص وتكرارها، فالإضافة تبدأ ارتجالا وتنتهى بالإثبات فى متن النص، لأن الارتجال وحده لا يمكنه أن يقوم بنص درامى، حتى فى ثبت النصوص الملحق بالكتاب، كان هناك إشارات لبعض النمر المتفق على مضمونها مسبقا والشبه محفوظة وثابتة، لذلك اكتفى مدون النص بالإشارة إليها لاسترجاعها، فهى إذن ليست ارتجالاً وليد اللحظة بقدر ما هى استرجاع لمخزون من الذاكرة لقى ذات مساء استحسانا من الجماهير فيكرر سعيا وراء إرضاء هذه الجماهير، ولو كان على حساب القيمة الفنية ذاتها. وفى هذا يقول يعقوب صنوع نفسه ويذكره على الراعى فى كتابه: «لو حدث مثل هذا فى مسرح أوروبى لكان فضيحة.. إلا أنه فى مسرحى الذى كان لا يزال فى دور الطفولة، صادف نجاحا كبيرا، مما دعى الجمهور إلى استعادته فى الليلة التالية».

ويحدد على الراعى أهم خصوصيات الارتجال بالقدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام، ثم إدخاله فورا إلى صلب العرض المسرحى، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه للحدث إلى اهتمام

---

(٢١) على الراعى: الكوميديا المرتجلة (القاهرة: كتاب الهلال، بدون) ص١٥.

بالعرض المسرحى أيضا، فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعامل مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية.

وهذه الخصوصية التى يقول عنها على الراعى بأنها النظرة المتحركة للنص، التى لا تفترض له قواما ثابتا لا يتغير، وإنما تنشىء له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به هى من سمات المسرح الكوميدى المصرى، منذ صنوع حتى الآن.. فصنوع كان يقف فى كواليس مسرحه ليلقن ممثليه التجاوب مع الجمهور لحظات الارتجال، كما أنه ترك فى موضعين على الأقل من مسرحياته منافذ واضحة لفن الارتجال كى يتسرب إلى مسرحه.

والعنصر الثانى من عناصر الارتجال هو عنصر النمر.. وهذه النمر تنقسم إلى قسمين: فهى إما نمرة خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف بعينه فى المسرحية أو تفرض عليه من الجمهور.. أو هى نمرة محفوظة يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته ويستخرجها أمام الناس كما دعت الحاجة وتعرف بالنمرة المعلومة.

وفى رأيى أن معظم هذه النمر مشتقة من مظاهر الفرجة الشعبية، خاصة خيال الظل والأراجوز والدليل على ذلك أن باقى خصوصيات الارتجال هى امتداد لهذه المظاهر مثل استخدام الشخصيات والتحدث بلهجتها التى تثير الضحك.. وأيضا استعمال الألفاظ الصارخة والبذيئة، واستخدام السباب الفردى تارة، أو الثنائى والجماعى (الردح) تارة أخرى. وجميعها عناصر عرفها خيال الظل والأراجوز وتمثيليات السامر، كما أن اعتماد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خالٍ من التعقيدات، ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد، مناديل، مقاطف، ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.. جميعها عناصر عرفها المحبظون وجوقة السامر.

خلاصة القول: ان على الراعى، قد يكون مُحقا فى دعوته لاستلهام وتوظيف بعض تقنيات مظاهر الفرجة، كالارتجال، والشخصيات النمطية، والديكور البسيط،

وعدم التقيد بمكان مخصص للعرض.. إلخ، لكن أن يخص للارتجال مسرحا قائما بذاته فهذا ما نخالفه عليه.. حيث أن الارتجال إن لم ينظم يكون فوضى، ولم يكن هناك أبدا ارتجال على طول الطريق حتى فى الأمثلة التى ذكرها على الراعى فى كتابه وأشرنا إليها.

وهناك تجربة مسرح الحكاواتى اللبنانى التى سنتناولها فيما بعد، والتى بدأت ارتجالا جماعيا، وانتهت بنص ثابت، به مساحات تسمح للارتجال ومشاركة الجماهير فى مناقشة بعض القضايا، لكنها مساحات مقننة موظفة فى أماكنها لتحقيق غايتهاالدرامية.

اتجاهات أخرى:

لم تقتصر دعوى استلهام التراث الشعبى، لرفض المسرح التقليدى وإنشاء مسرح له هوية محلية، على مصر وحدها، بل تعداها لكثير من البلدان العربية التى تبنّى كل منها أحد أشكال الفرجة الشعبية، وحاول من خلاله إبداع شكل مسرحى جديد، يمكن من خلاله طرح قضايا الجماعة العربية عامة والجماعة المحلية خاصة، ومن أشهر هذه الاتجاهات دعوة المسرحيين فى المغرب العربى لما عرف بالمسرح الاحتفالى، ودعوة جماعة مسرح الحكاواتى بلبنان.

وفى محاولة لإيجاد مسرح شعبى أكثر تلقائية ووعيا، تأسست جماعة المسرح الاحتفالى فى بداية السبعينيات من أجل مسرح عربى حقيقى ينطلق من نقطة أساسية وهى «أن الإنسان كائن احتفالى بطبعه، أى أنه قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل، اكتشفه ليعبر عن حاجياته وإحساساته الداخلية فالحفل ضرورة حتمية»[٢٢]. وفى آخر كتابات الاحتفاليين، وفى صياغة جديدة لبيان المسرح

---

(٢٢) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى (الدار البيضاء ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٢) ص١٠.

الاحتفالى، يحدد مفهوم المسرح بأنه حفل واحتفال «الحفل فى أصله موعد شامل.. يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد.. من خلال هذا اللقاء يولد المسرح.. تولد الفرجة، وكل ألوان التعبير المختلفة»[٢٣]. والاحتفال كما يعرفونه ليس مرادفا بالضرورة للتمثيل لأنه فى جوهره مجموعة من الفنون التى تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل، انه الشعر والغناء والرقص والإيماء، إنه الأقنعة والأزياء، والمشاركة لا تتم على مستوى المحتفلين فقط، بل وأيضا على مستوى الفنون التى يمتلكون.

فالحفل لديهم هو مكان لقاء، مثله مثل السامر المصرى، الذى نادى بالعودة إليه يوسف إدريس. أما الاحتفال فهو العروض الفنية المتنوعة والشاملة التى تقدم داخل هذا الحفل/ السامر، والذى يعتمد فى جوهره على المشاركة من الجميع، فالاحتفالية فى رأيى هى شىء أقرب إلى تلك العروض التى كانت تقدم فى السامر وتتضمن العديد من عناصر الفرجة الشعبية، أما التمثيل فى هذه الاحتفالية والذى «يعتمد على التلقائية والبساطة فى التعامل مع الشخصيات المسرحية بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور.. ويصبح التمثيل تمثيلا يتداخل فى فواصل من اللا تمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطأ فى حركة أو فى حوار.. أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء، وخفة ظل»[٢٤]. فالتقليد والارتجال إذن هما من سمات التمثيل التى يدعو إليها المسرح الاحتفالى. فالدعوة إذن تقترب من دعوة يوسف إدريس فى اختيار مظاهر الفرجة بخصوصيتها، ومكان العرض ـ السامر ـ بخصوصيته أيضا، تلك الخصوصية التى تتوحد مع ما ينادى به الاحتفاليون فى خصوصية مسرحهم حيث يقولون: «يجىء رفض المسرح الاحتفالى لشكل المسرح التقليدى، الذى يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية والخروج بالمسارح إلى الساحات العامة والأسواق، بما يتفق وطبيعة أنواع الفرجة الشعبية العربية».

---

(٢٣) عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالى (مجلة التأسيس ١ يناير ٨٧) ص١٤.

(٢٤) حدود الكائن والممكن: مرجع سبق ذكره، ص٢٥.

لكن هل استطاع الاحتفاليون التخلص نهائيا من أثر المسرح الغربى، خاصة مسرح بريخت.. لقد شاهدنا للاحتفاليين مسرحية «عرس الأطلسى» ضمن عروض مهرجان قرطاج الثالث (٥ ـ ١٩٨٧/١١/١٧)، فوجدنا بها الكثير من تقنيات التغريب البريختى خاصة تلك التى تعمل على كسر المسافة الجمالية والنفسية بنزول الممثلين وسط الجمهور، حتى فى كتاب منظِّر الاحتفالية الأول عبد الكريم برشيد إشارة إلى هذا التأثر بالمسرح الغربى، حيث يقول تعليقا على إحدى المسرحيات التجريبية المغربية ـ عمايل جحا ـ والتى عرضت فى نهاية الخمسينات فى باريس، وعلق عليها أحد النقاد بأنها متأثرة بأعمال المسرحى الألمانى برتولد بريخت، يعقب برشيد بقوله: «التشابه حقا موجود بين المسرحية المغربية وأعمال وتنظيرات بريخت، وقد جاء هذا التشابه لكونهما معا ينطلقان من منطلق واحد، هو النموذج الأسيوى والأفريقى فى المسرح، ينطلقان من الحفل الشعبى القائم على الحكاية والغناء والأقنعة والإنشاد والتقليد ـ عوض التمثيل، والرواية بدل التشخيص».

وفى نفس الفترة الزمنية تقريباً (١٩٧٩)، والتى ظهر فيها البيان الأول لأعضاء المسرح الاحتفالى بالمغرب، أصدر أعضاء فرقة مسرح الحكاواتى اللبنانية بيانهم، «وهناك هدف رئيسى واحد يجمع بين الفرقتين، ويفرض نفسه على البيانين.. هذا الهدف هو محاولة كسر السكون الذى يسيطر على المسرح العربى منذ أوائل السبعينات، باستنباط أشكال ومحتويات جديدة تغير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحى ومع الجمهور»[٢٥].. وفى رفضها للمسرح السائد، العاجز عن التعبير عن هموم وقضايا العالم العربى «قررت الفرقة مواجهة الإمكانية الوحيدة المتاحة، وهى فرصة التجارب، باتجاه إيجاد عناصر تكوين المسرح البديل وتتمحور هذه التجارب حول مسألتين: تغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحى، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور»[٢٦].

---

(٢٥) سعد أردش: الحكاواتى وأزمة المسرح العربى (الكويت: كتاب العربى ـ ع١٨ ـ يناير ١٩٨٨) ص١٨٤

(٢٦) بيان مسرح الحكاواتى: (مجلة نادى المسرح المصرى ع٧ يونيو ٨١)

وتحدد الفرقة برنامج عملها فى ما يلى:

١ ـ العمل الجماعى أو الجمعى.. اختيار وتقرير العمل بشكل مشترك، واستخدام كل الإمكانات المتاحة من قبل الجميع أى توظيف الطاقات والخبرات فى إطار العمل.

٢ ـ استخدام أدوات بسيطة غير مكلفة نسبيا. والابتكار فى الديكور: الأزياء، الإضاءة، التجهيزات.

٣ ـ العمل على إيجاد نمط جديد فى علاقة الجمهور ـ الفئات الشعبية ـ بالإنتاج المسرحى بتحويل المشاهدين إلى مشاركين فى الممارسة المسرحية.

٤ ـ كسر الإيهام المسرحى، والوسيلة الرئيسية لذلك هى استخدام وتطوير أسلوب الحكاواتى، فالحكاواتى بعلاقاته المباشرة مع الجمهور يروى، ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة، يستفيد مسرح الحكاواتى من هذا الأسلوب فيحكى حكاياته الشعبية مباشرة.

٥ ـ مشاركة الجمهور فى تنظيم العروض، بالتوجه القصدى إلى الجماهير فى أماكن تواجدها، مما يؤمن قدر الإمكان، أن يكون الجمهور فى حالة انسجام مع إطار العرض ومؤهلا للمشاركة الفعالة.

والمسرحية فى عروض الحكاواتى «لا تبدأ ولا تنتهى فى وقت محدد، فالممثلون يطوفون وسط الجمهور قبل وبعد العرض، ويشتركون معه فى الغناء والرقص والعرض لا يحاول فرض نفسه على الجمهور عن طريق الإبهار، فالإضاءة مختصرة إلى نور وظلام، والديكور ديكور الحياة العادية.. والموسيقى شعبية حية، وتغيير المشاهد والملابس وتقمص الشخصيات يتم علنا أمام الجمهور وبالاتفاق معه»[٢٧].

---

(٢٧) بسمة الحسينى: فرقة الحكاواتى ومسرح الجمهور (القاهرة: مجلة الثقافة الجديدة ـ مايو ١٩٨٣)

ولم ينته الأمر ولا التجريب عند هذا الحد، بل ظهرت فى الساحة المصرية والعربية العديد من التجارب التى قامت من أجل البحث عن شكل جديد للعروض التمثيلية تتناسب مع المضمون والفكر الجديد، الذى يعبر عن الجماعة المصرية، همومها، صراعاتها، أحلامها، كما يتناسب مع طبيعة الفرجة الشعبية للجماعة وذوقها وتراثها من مظاهر الفرجة الشعبية، فعرفت الساحة المسرحية فى مصر تجارب هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى ١٩٧٠، وتجربة عبد العزيز مخيون فى قرية زكى أفندى، وتجربة عادل العليمى ومسرح المناقشة ١٩٧٦، وتجربة عباس أحمد مسرح الفلاحين ١٩٨٣، وتجربة أحمد إسماعيل سهرة ريفية، وتجربة صالح سعد مسرح السرادق ١٩٨٤.. على أن مثل هذه التجارب كما يقول أحمد العشرى، لم تستطع أن تتخلص تماما عن المنهج البريختى: بالإضافة إلى أسلوب الجماعات المسرحية الغربية من حيث محاولاتها المتعددة لكسر أى إيهام يستغرق المشاهد بواسطة وسائل عديدة أهمها: تدخل مخرج العرض بين حين وحين، وتوجيه حديث الرواة مباشرة إلى الجمهور، والذى شارك بدوره فى الحوار والحديث قبولا ورفضا..كما استخدم وسائل الرد والتناقض والتكرار والشخصية التى تلعب أكثر من دور مستعيناً بأدوات بسيطة وأمام الجمهور - ع المكشوف - من تغيير الملابس ووضع بعض المساحيق[٢٨].

نخلص من هذا إلى أن الدعوات التى نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، وما واكبها من دعوات فى الساحة المسرحية العربية، لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية، وما صاحبها من تطبيق من التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

وفى رأيى أنه ومع إخفاق هذه الدعوات فى الانفصال عن التراث المسرحى العالمى، القديم منه، والتجريبى الجديد، فإن هذا لا يعنى نهاية المطاف، بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين، يسيرون فى الطريق الصحيح، لأن المسرح كفن ومظهر

(٢٨) أحمد العشرى: الجماعات المسرحية فى مصر (الكويت: مجلة البيان ع٢٥٣، ابريل ١٩٨٧) ص٩٠.

ثقافى، هو موروث إنسانى، عالمى، يجب أن ينهل الجميع منه، كلّ ما يتناسب مع التعبير عن جماعته، فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس، هو السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى.. هو كأشكال التعبير الشعبى التى عرفها الآباء والأجداد.. هو شكل التعبير الإنسانى المناسب لإنسان اليوم، به يعبر الفنان الواعى عن قضايا، وهموم، وآمال، وأحلام، جماعته.. ونظرا لتشابه الجميع فى نفس الهم، لابد أن تتشابه الأشكال التى تعبر عنهم، ولا ضرر ولا ضرار، طالما هناك إمكانية للتعبير عن الواقع فى محاولة لتغيير هذا الواقع للأفضل.

الخاتمة

بدراسة أشكال التعبير الشعبية الشفهية، الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والموال القصصى، ومظاهر الفرجة الشعبية، خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا وعروض السامر، التى ابتدعتها العقلية الجمعية للشعب المصرى ليعبر من خلالها عن قضاياه، همومه، أحلامه تطلعاته.. ويجد فيها ما يمتعه ويزجى أوقات فراغه، ومن أجل التعرف على أهم الخصائص الدرامية لهذه العناصر التراثية والتى جعلت منها مصدرا صالحا للاستلهام فى فن الدراما والعرض المسرحى.

وبدراسة بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها الفرق المسرحية التابعة لقطاع المسرح بدءاً من ١٩٥٢، والمستلهم مادتها من العناصر التراثية الشعبية المختلفة، كنماذج لتوظيف العناصر التراثية، وللتعرف على منهج المبدع المصرى فى تعامله مع الموروث الشعبى، ومدى استفادته من هذا الموروث لطرح قضايا وهموم وأحلام جماعته فى زمن الإبداع، كذلك بدراسة المحاولات المختلفة التى سعت فى جدية للتنظير والتطبيق من أجل خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى، توصل للنتائج التالية:

أولا:

إن كانت الدراما هى فعل فتكون الدراما الشعبية هى ذاك الفعل الذى تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها وأفكارها تجاه تلك القوى المهددة لوجودها، سواء أكانت قوى غيبية أسطورية، أم قوى غريبة عن الجماعة، أم قوى تسلط واستغلال من بين أفراد الجماعة نشأت خلال تمايز الجماعة طبقيا، وتهدف الجماعة من هذا الفعل إما استرضاء هذه القوى تجنبا لخطرها ـ حيث أن الدراما

الشعبية قد نشأت من الخوف ـ أو تخليداً لذكرى رمز ناسوتى لهذه القوى سعيا وراء مساندته للجماعة، أو مقاومة هذه القوى بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والنقد غير المباشر.

واعتمدت الجماعة الشعبية فى أدائها لهذا الفعل على قدراتها الإبداعية المعتمدة على التخيل الجمعى، لما يكون عليه عالم هذه القوى وشخصياتها، ثم حاولت أن تحاكيه فى صور ومواقف متخيلة تستمد تفاصيلها من واقع الجماعة ذاته، لكن الجماعة تنفصل عن هذا الإبداع وتغترب عنه، ليصبح عالما له واقعه ومنطقه البعيد عن واقع الجماعة، ويشكل مع واقع الجماعة بشخصياته المتخيلة طرفى الصراع والذى يعتبر واحداً من أهم مقومات الفعل الدرامى.

وتختار الجماعة من بين شخصيات هذا العالم المبدع من يعبر عنها ويمثلها فى صراعها وهو دوما يجسد رمزيا فكر وأحلام وآمال الجماعة وإرادتها، ويكون هو البطل المعبر عن وجهة نظر الجماعة والذى تقتحم به الجماعة فى فعلها الدرامى الصراع من أجل حمايتها وإثبات حقها وإرساء قيمتها، فيكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه أبطالها فى الواقع، ويتخذ من سيرته وأفعاله سنداً لهم يقتدون به للحفاظ على تماسك الجماعة، لذلك فدوما ما يمثل هذا البطل كل قيم الخير والعدالة والحق وباقى القيم الإيجابية المؤثرة فى حياة الجماعة.

إن الصراع فى الدراما الشعبية صراع خارجى، البطل أحد طرفيه ويمثل قيم الخير المطلق الذى تتبناه الجماعة، والطرف الآخر فى الصراع والذى يمثل الشر المطلق لوجود الجماعة، قد يكون من خارج الجماعة، كعنصر طبيعى يخيف الجماعة، أو ظاهرة طبيعية تهدد بقاء الجماعة وأمنها، أو قد يكون من داخل الجماعة ذاتها متمثلا فى طبقة حاكمة فاسدة، أو تاجر خرب الذمة، أو ممثل لقيمة اجتماعية فى حاجة للتغيير، وبين الخير المطلق ويمثله البطل والشر المطلق ويمثله أى من هذه القوى يدور الصراع الذى يحسم دوما لصالح الجماعة.. وللبطل دوما مساعدون يقفون جانبه فى صراعه، ويمثلون ذات القيم والمبادىء التى يصارع من أجلها

البطل، وقد يكونون من البشر، أو أصحاب القوى الخارقة والمعجزات، أو مخلوقات من غير البشر، من الحيوان أو الجماد تسخر عن طريق السحر أو القوى الغيبية لمساندة البطل، وتشكل له عدة قتاله.

وقد عرفت الدراما الشعبية صنفين من الأبطال تبعا لتطور الجماعة، ففى مراحل الجماعة الأولى ـ المرحلة الأسطورية ـ كان هذا البطل المعبر عن الجماعة هو البطل الجمعى. واحد من تلك الآلهة المسيطرة على تلك القوى والمظاهر الفيزيقية والطبيعية التى تحيط بالجماعة وتشكل مجموعة من الأخطار تهدد وجود الجماعة، وفى المرحلة الملحمية، وبعد أن عرفت الجماعة الاستقرار النسبى كان البطل هو البطل الملحمى الذى يمتاز عن أفراد الجماعة بقوته الخارقة وخصوصياته التى أكسبتها له الآلهة لحماية الجماعة ودينها ورسالتها، وكان يعد منذ الميلاد لأداء رسالة لصالح الجماعة.

ومع استقرار الجماعات وتمايزها الطبقى، وانفصال الحكام عن المحكومين بدأت الجماعة تتجه إلى النموذج الشعبى من الطبقات الدنيا فابتعد بطلها عن الجمعية واقترب من الطبقة التى تبدعه معبرا عنها، فظهر البطل الشعبى معبرا عن الطبقات الدنيا من الجماعة، عن أحلامها وآمالها وهمومها، وأصبح البطل الشعبى فى نظر الجماعة هو من يستطيع أن يحل قضية إعادة توزيع الأرزاق والثروات بالقوة أو بالمكر والحيلة أو بالكلمة الطيبة.. لأن مشكلة توزيع الثروات كانت من أهم شواغل الطبقات الدنيا.

ومع اتساع رقعة الهموم، اتسعت الأحلام التى ألقيت على كاهل البطل الشعبى، فأصبح هو من يقف أمام الحاكم الظالم أو التاجر المرتشى الفاسق أو أصحاب الامتيازات ممن يستغلون جموع الشعب ويستغلون عرقهم، فعرفت فئات العيّاق والصعاليك أبطالا لها، وعرف الشحاذون وصغار التجار أبطالهم كل يحمّل بطله أحلامه وآماله وهمومه.. وأصبح البطل الشعبى نمطا يمثل قيمة من قيم الجماعة أو خصوصية من خصوصيات أفرادها.

ومع وجود البطل الشعبى لم تنس الجماعة أبطالها الجمعيين، فعندما كان هناك خطر خارجى يحيق بالجماعة ككل تتحد الجماعة فى مواجهته وتستفيد من موروثها وأبطالها الجمعيين لتتخذ من أفعالهم وبطولاتهم نماذج تشعل جذوة الوطنية بين أبناء الجماعة لدرء الخطر الخارجى الذى يهدد كيان الجماعة ككل.. وهذا واحد من أهم أسباب تمسك الجماعة بموروثها الشعبى وحفاظها على هذا الموروث، للتزود به عند الضرورة بما يقوى من ترابط الجماعة اجتماعيا وأخلاقيا.

بداية كانت النصوص الحافظة لهذا الفعل الشعبى (الدراما الشعبية) لها جانب كبير من التقديس، كانت بمثابة الصلاة، بل كانت تشكل أركان الكثير من العبادات والعقائد.. لذلك كان الحفاظ عليها وتقديسها واجب كل فرد من الجماعة التى تشارك فى حفظها وأداء طقوسها، لكن مع التطور الاجتماعى وظهور الديانات السماوية التى حلت محل العقائد البدائية، واتجاه الجماعة لإبداعها الشفاهى فى السيرة والحكاية الشعبية وباقى أشكال التعبير الأدبى، جعل نصوص الدراما الشعبية من المرونة بمكان، ولخضوعها لعوامل الحذف والإضافة والتعديل تمشيا مع التطور الزمنى والانتقال المكانى وذاكرة الحفظة، وقدرات المؤدين ورغباتهم فى الإضافة، ورغبات وذوق المتلقين، كل هذه العوامل أثرت على محاور نصوص الدراما الشعبية وانتشارها والحفاظ عليها، حتى جاءت مرحلة التدوين فحافظت على ما حافظت عليه، لكن التدوين لم يمنع التدخل فى متن هذه النصوص من المؤدى والمتلقى، الأمر الذى وسم هذه النصوص بسمة الارتجال - الإبداع الشعبى اللحظى - والذى أصبح سمة من أهم سمات أداء نصوص الدراما الشعبية، لدرجة أن هناك نصوصا شفهية تأتى كلها ارتجالا، وأصبح المؤدون لمثل هذه النصوص يتبارون فيما بينهم وبين جمهور المتلقين حول قدراتهم على الارتجال.

وفى أداء الجماعة للدراما الشعبية تعتمد إلى حد كبير على عنصرى المحاكاة والتقليد، لعالم البطل والحدث المؤدّى، فتحاكى الصورة المتخيلة عن عالمه وعن شخصه وتستعين بكل ما هو متاح من إمكانات لتحقيق المحاكاة المثلى والتقليد المقنع

سواء بالتوسل باللون أو الحركة أو الإيماءة، أو بالتنويع الصوتى، ليتم الفصل بين شخصية المؤدى والشخصية محل التقليد ـ ومن هنا نشأ التمثيل أو التشخيص ـ واستخدام المنظر البسيط والزى الخاص والملحقات الدرامية.

وقد اشتركت الجماعة بداية فى أداء هذا الفعل لكل دور لا يخرج عنه ويلتزم به، ومع التطور الاجتماعى وتعدد الأدوار الاجتماعية، أصبح هناك من يتولى عن الجماعة أداء هذا الفعل، وأصبح للعرض الدرامى الشعبى جانبان: الجانب الأدائى وجانب الفرجة، وإن لم تنعدم المشاركة الجماعية، فكان لرأى المتلقى وذوقه ورغبته دور محدد فى اختيار موضوع الفعل، وزمانه وأسلوب أدائه.. بل تعدى هذا إلى سير أحداث الفعل ذاته، ولم يجد المؤدى الذى أصبح أداء هذا الفعل حرفته، إلا الخضوع لرغبة الجماعة فى مقابل ما تنفحه إياه من هبات، وقد أدى هذا إلى فقدان الدراما الشعبية قدسيتها واحترامها فى كثير من الأحيان، والنزول بها إلى أدنى مراحل المتعة والتسلية التى تصل إلى حد الفحش والمجون والخلاعة.. وإن كان الفعل الدرامى مازال معبرا عن الطبقات التى تبدعه، عن همومهم وأحلامهم وموقفهم ضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى القهر الخارجية، تتناولها فى عروضها الشعبية بالسخرية والهزء من أجل مقاومتها، أو إصلاحها أو التندر عليها.

تضمنت عروض الدراما الشعبية منذ أن عرفتها الجماعات المختلفة شمولية الإبداع الشعبى الفنى، فلم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماءة، بل تضمنت اللحن والنغم والرقص والتشكيل فى الفراغ بالأجساد أو الألوان.

كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان، بل تعدت محدودية المكان، وانطلقت من بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهى وأفنية المنازل، إلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة.. كما انطلق من قيد الارتباط بمواسم معينة، محددة، أو مناسبات جماعية، إلى الوجود الدائم فى أى زمان ووقت، وإلى الارتباط بالمناسبات الخاصة لأفراد الجماعة، دفعها إلى التجول سعياً وراء الكسب والارتزاق.

وختاما يمكن التوصل إلى تعريف شامل لمفهوم الدراما الشعبية باعتبارها جوهر ذلك الفعل الذى يعبر عن وجود وأفكار وآمال وأحلام الجماعة، والذى يتضمن صراعا يكون أحد طرفيه البطل الجمعى أو الملحمى أو الشعبى، والذى يمثل أنماطاً من الجماعة التى اختارته من تراثها ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها ـ خيرها المطلق ـ وفى الطرف المقابل تلك القوى المهددة لوجود وتماسك الجماعة، والمتمثلة فى قوى العدوان الخارجى، أو قوى الفساد الداخلى والتى تعمل على تحلل الجماعة ـ الشر المطلق ـ وينتهى الصراع دوما بانتصار البطل الذى يمثل الجماعة، وهذا الانتصار يمثل الأمل فى استمرار الحياة للجماعة.

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية التى يقدم من خلالها هذا الفعل على المحاكاة، والتقليد، والارتجال، ومشاركة الجميع فى الأداء ـ وتعتبر المشاركة عنصراً هاماً فى تحديد الدراما الشعبية ـ وتتم إما بالمشاركة المباشرة لجزء أو كل الفعل، أو مشاركة غير مباشرة تتدرج من التأثير فى اختيار الموضوع إلى تحديد اتجاه سير الأحداث، واختيار النهاية التى تتوافق مع ذوق ورغبة وقيم الجماعة.

وتتميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة فى التعبير عن هذا الفعل فهى تستعين بالموسيقى والغناء والرقص، بالكلمة، والحركة، والإيماءة والتنويع الصوتى والتقليد، والتشخيص.

وتهدف الدراما الشعبية إلى التعبير عن الجماعة، أفكارها ومعتقداتها وقيمها وهمومها وأحلامها، وتستعين لذلك إما بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والتندر والنقد غير المباشر، لكنها لا تخلو فى عمومها من جانب الإمتاع والتسلية، والجمع بين التعبير والتسلية هو ما يميزها، والاختلاف بينهما فى مظهر من مظاهر الفرجة هو اختلاف فى الدرجة، ولكن لا وجود لعنصر دون الآخر.

ثانيا:

إن توظيف العناصر التراثية فى المسرح المصرى المعاصر قد سار فى طريقين: الأول

هو الاستلهام المباشر، والثانى هو الاستلهام غير المباشره وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها الفرق المسرحية التابعة لهيئة المسرح ــ قطاع المسرح ــ كنماذج لاستلهام العناصر التراثية، من الأسطورة، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى، ومظاهر الفرجة الشعبية، توصلنا إلى أن هناك اختلافا واضحا فى أسلوب المبدعين من حيث الالتزام، الاقتراب، الابتعاد، عن جوهر العناصر التراثية، وإن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفكرة كتابة هذه النصوص المسرحية، إلا أن مدى وعى الكاتب بأبعاد العناصر التراثية سواء كانت بنائية أو وظيفية، قد دفع ببعضهم إلى الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية وصدقها، وخصوصيتها، مما أفقد بعض العناصر والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية والاجتماعية والفنية.

وليس معنى هذا أننا نطالب المبدع فى فن المسرح، بأن يتعامل بشكل متحفى مع العناصر التراثية أو يلتزم بواقعها كاملا، لكن الأمر كما أوضحنا يتعلق بحرية المبدع فى التعامل مع العنصر التراثى، يقيده فى هذا التعامل دلالة ورمزية هذا العنصر.. تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى والتى منها يستمد العنصر مصداقيته، وتغييرها أو الاختلاف معها، قد يؤثر على بنية هذا الوجدان، ويقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث إن صح القول.

لذلك تكون المحاولات الناجحة فى استلهام وتوظيف التراث الشعبى، هى تلك المحاولات التى تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها، وفى إكساب هذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره فى واقعه المعاش معبرا عن أحلام وآمال وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثى.

ومن خلال ما قمنا من تطبيق على بعض النصوص المسرحية التى استلهم مبدعوها بعض العناصر التراثية، توصلنا إلى أن الفنان المبدع من رجال المسرح عند

توظيفه للعناصر الدرامية من الموروث الشعبى لم يستطع أن يستثمرها جميعا الاستثمار الواجب، ولم يستطع أن يوظفها بمعزل عن التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

ثالثا:

إن الدعوات التى نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، وما واكبها من دعوات فى الساحة المسرحية العربية لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية، وما صاحبها من تطبيق، من التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

وفى رأيى أنه ومع إخفاق هذه الدعوات فى الانفصال عن التراث المسرحى العالمى، القديم منه، والتجريدى الجديد، فإن هذا لا يعنى نهاية المطاف بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين، يسيرون فى الطريق الصحيح، لأن المسرح كفن ومظهر ثقافى، وهو موروث إنسانى عالمى، يجب أن ينهل الجميع منه كل ما يناسب التعبير عن جماعته، فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس، هو السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية والموال القصصى، هو كأشكال التعبير الشعبى التى عرفها الأجداد والآباء.. هو شكل التعبير الشعبى المناسب لإنسان اليوم، به يعبر الفنان الواعى عن قضايا، وهموم، وآمال وأحلام جماعته، ولتشابه الجميع فى نفس الهم لابد أن تتشابه الأشكال التى تعبر عنهم، ولا ضرر طالما أن هناك من يمكنه التعبير عن الواقع، فى محاولة لتغيير هذا الواقع للأفضل، ولديه هذا الأمل، والأمل لا يعنى إلا استمرار الحياة.

ثبت المراجع

أولا: المراجع العربية

١ ـ إبراهيم ـ نبيلة: **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: ط٢**
(القاهرة ـ دار النهضة مصر ـ بدون)

٢ ـ إبراهيم ـ نبيلة: **سيرة الأميرة ذات الهمة:**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ بدون)

٣ ـ أبو زيد ـ على ابراهيم: **تمثيليات خيال الظل:**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢)

٤ ـ أحمد ـ فائق مصطفى: **أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر**
(بغداد ـ دار الرشيد ـ ١٩٨٠)

٥ ـ أحمد ـ حياة جاسم: **الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها**
(بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٨٣)

٦ ـ إدريس ـ يوسف: **نحو مسرح عربى:**
(بيروت ـ الوطن العربى ـ ١٩٧٤)

٧ ـ أردش ـ سعد: **المخرج فى المسرح المعاصر:**
(الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة ع١٩ يوليو ١٩٧٩)

٨ ـ إسماعيل ـ عز الدين: **القصص الشعبى فى السودان:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١)

٩ ـ الألفى ـ نبيل: **من عالم المسرح:**
(القاهرة ـ الدار العربية ـ ١٩٦٠)

١٠ ـ الحجّاوى ـ زكريا: **حكاية اليهود**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨)

١١ ـ الحجاجى ـ أحمد شمس الدين: **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر: جزءان**
(القاهرة ـ دار الثقافة ـ بدون)

١٢ ـ الحكيم ـ توفيق: **عودة الوعى:**
(القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٧٤)

١٣ ـ الحكيم ـ توفيق: **قالبنا المسرحى:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧)

١٤ ـ الخشاب ـ عبد المحسن: **التياترو القديم:**
(القاهرة ـ مطبعة على أحمد مخيمر ـ ١٩٧١)

١٥ ـ الخولى ـ لطفى: **مدرسة السادات السياسية واليسار المصرى**
(القاهرة ـ كتاب الأهالى ١١ ـ ١٩٨٦)

١٦ ـ الراعى ـ على: **توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر**
(القاهرة ـ كتاب الهلال ـ ١٩٦٩)

١٧ ـ الراعى ـ على: **الكوميديا المرتجلة:**
(القاهرة ـ كتاب الهلال ـ بدون)

١٨ ـ الراعى ـ على: **المسرح فى الوطن العربى:**

(الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة ـ ١٩٨٠)
١٩ ـ السادات ـ أنور: **البحث عن الذات:ط٣**
(القاهرة ـ المكتب العربى الحديث ـ ١٩٧٩)
٢٠ـ القلماوى ـ سهير: **ألف ليلة وليلة ط١**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٦)
٢١ ـ إمام ـ عبد الله: **مذبحة القضاء**
(القاهرة ـ مكتبة مدبولى ـ ١٩٧٦)
٢٢ ـ باكثير ـ على أحمد: **محاضرات فى فن المسرحيه:**
(القاهرة ـ جامعة الدول العربية ـ ١٩٥٨)
٢٣ ـ برشيد ـ عبد الكريم: **حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى**
(الدار البيضاء ـ دار الثقافة ١٩٨٢)
٢٤ ـ تيمور ـ محمود: **الأدب الهادف ط١**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٥٩)
٢٥ ـ تيمور ـ محمود: **دراسات فى القصة والمسرح**
(القاهرة ـ المطبعة النموذجية ـ بدون)
٢٦ ـ حمادة ـ ابراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية**
(القاهره ـ دار الشعب ـ ١٩٧٠)
٢٧ ـ حمادة ـ ابرهيم: **آفاق فى المسرح العالمى**
(القاهرة ـ المركز العربى للبحث ـ ١٩٨١)
٢٨ ـ حمادة ـ ابرهيم: **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**
(القاهرة ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف ـ ١٩٦٣)
٢٩ ـ حمروش ـ أحمد: **نبض التاريخ**
(بيروت ـ مؤسسة المعارف ـ ١٩٨٢)

٣٠ ـ خليفة ـ يوسف: **الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٥٩)

٣١ ـ خورشيد ـ فاروق : **سيرة سيف بن ذى يزن**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧)

٣٢ ـ خورشيد ـ فاروق : **أضواء على السيرة الشعبية**
(بيروت ـ منشورات اقرأ ـ بدون)

٣٣ ـ خورشيد ـ فاروق : **وآخر: فن كتابة السيرة الشعبية**
(بيروت ـ منشورات اقرأ ـ ١٩٨٠)

٣٤ ـ درويش ـ عبد الكريم وآخر **حرب الساعات الست**
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٢)

٣٥ ـ راغب ـ نبيل: **دليل الناقد الأدبى**
(القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨١)

٣٦ ـ راغب ـ نبيل: **فن المسرح عند يوسف إدريس**
(القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨٠)

٣٧ ـ راغب ـ نبيل: **لغة المسرح عند ألفريد فرج**
(القاهره ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦)

٣٨ ـ رمضان ـ عبد العظيم: **مصر فى عهد السادات**
(بيروت ـ دار الرقى ١٩٨٦)

٣٩ ـ زكى ـ أحمد كمال: **الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنه ط٢**
(بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٩)

٤٠ ـ زكى ـ أحمد كمال: **الإصمعى**
(القاهرة ـ سلسله أعلام العرب ١٨
المؤسسة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٦٣)

٤١ ـ سرور ـ نجيب: **حوار فى المسرح**
(القاهرة ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٩)

٤٢ـ شعراوى ـ عبد المعطى: **يوريبيديس**
(الكويت ـ سلسله المسرح العالمى ـ ١٩٨٤)

٤٣ ـ شكرى ـ غالى: **أدب المقاومة ط٢**
(بيروت ـ دار الآفاق ـ ١٩٧٩)

٤٤ ـ شلبى ـ أحمد: **مصر بين حربين ٦٧ ـ ١٩٧٣**
(القاهرة ـ النهضة العربية ـ ١٩٧٥)

٤٥ ـ صالح ـ رشدى: **المسرح العربى**
(القاهرة ـ مطبوعات الجديد ـ ١٩٧٢)

٤٦ ـ صليحة ـ نهاد: **المسرح بين الفن والفكر**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦)

٤٧ ـ طيبه ـ مصطفى: **رسائل سجين سياسى إلى حبيبته**
(القاهرة ـ العربى للنشر ـ ١٩٨٠)

٤٨ ـ عبد الحكيم ـ شوقى: **أدب الفلاحين**
(القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ بدون)

٤٩ ـ عبد اللطيف ـ محمد فهمى: **ألوان من الفن الشعبى**
(القاهرة ـ وزارة الثقافة والإرشاد ـ يوليو ١٩٦٤)

٥٠ ـ عوض ـ رمسيس: **موسوعة المسرح المصرى**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

٥١ ـ عوض ـ لويس: **دراسات في أدبنا الحديث ط١**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٦١)

٥٢ ـ عياد ـ شكرى: **البطل فى الأدب والأساطير ط٢**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٧٣)

٥٣ ـ فوزى ـ محمد: **حرب السنوات الثلاث:**
(القاهرة ـ دار المستقبل العربى ١٩٨٤)

٥٤ ـ فهمى ـ ماهر حسن: **السيرة تاريخ وفن:**
(القاهرة ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٧٠)

٥٥ ـ فؤاد ـ نعمات: **أعيدوا كتبة التاريخ ط١**
(القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٧١)

٥٦ ـ كمال ـ صفوت: **مدخل لدراسة الفلوكلور:**
(الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ١٩٨٦)

٥٧ ـ كمال ـ صفوت: **الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة**
(الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ١٩٨٦)

٥٨ ـ محسن ـ حسن: **المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر**
(القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٩)

٥٩ ـ مرسى ـ أحمد: **مقدمة فى الفولكلور:**
(القاهرة ـ دار االثقافة للطباعة ـ ١٩٧٥)

٦٠ـ مرسى ـ أحمد: **الاغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها:**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ١٩٨٣)

٦١ ـ مرسى ـ أحمد: **الاغنية الشعبية:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المكتبة الثقافية ـ ٥٤ ـ ١٩٧٠)

٦٢ ـ مصطفى ـ فاروق: **الموالد:**
(الاسكندرية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠)

٦٣ ـ مندور ـ محمد : **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما:**
(القاهرة ـ دار النهضة مصر ـ بدون)

٦٤ ـ مندور ـ محمد : **مسرح توفيق الحكيم ط٢ :**
(القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ بدون)

٦٥ ـ نجم محمد يوسف: **المسرحية فى الأدب العربى الحديث ط٣ :**
(بيروت ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٠)

٦٦ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الأسطورة والفن الشعبى ط١ :**
(القاهرة ـ المركز الثقافى الجامعى ـ ١٩٨٠)

٦٧ ـ يونس ـ عبد الحميد: **دفاع عن الفولكلور:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣)

٦٨ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى:**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٦٨)

٦٩ ـ يونس ـ عبد الحميد: **السيرة الهلالية بين السيرة والتاريخ:**
(القاهرة ـ دار العلم ـ بدون)

٧٠ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الحكاية الشعبية:**
(القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٩٦٨)

ثانيا: المسرحيات

١ ـ الحكيم ـ توفيق : **إيزيس:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٨٥)

٢ ـ الحكيم ـ توفيق: **إيزيس مع أشعار صلاح جاهين:**
(المسرح القومي ـ نسخة الإضاءة ـ ١٩٨٦)

٣ ـ الحكيم ـ توفيق: **الملك أوديب:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون)

٤ ـ الجندى ـ يسرى: **الهلالية:**
(الجيزة ـ جمعية رواد الثقافة ـ بدون)

٥ ـ الجندى ـ يسرى: **يا عنترة:**
(الجيزة ـ وجمعية رواد الثقافة ـ ١٩٧٧)

٦ ـ إدريس ـ يوسف: **الفرافير:**
(نحو مسرح عربى) فى الوطن العربى بيروت ـ ١٩٧٤)

٧ ـ باكثير ـ على أحمد: **أوزيريس:**
(القاهرة ـ مكتبة مصر ـ بدون)

٨ ـ حموده ـ عبد العزيز: **الناس فى طيبة:**
(القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١)

٩ ــ حمودة ــ عبد العزيز: **الظاهر بيبرس/ ابن البلد:**
(القاهرة ــ دار الوفاء ــ ١٩٨٦)

١٠ ــ حسن ــ أحمد حسن: **إخوان الصفا:**
(القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٢)

١١ ــ دياب ــ محمود: **ليالى الحصاد:**
(القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٠)

١٢ ــ رشدى ــ رشاد: **اتفرج يا سلام:**
(مسرح رشاد رشدى جـ٢، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨)

١٣ سرور ــ نجيب: **منين أجيب ناس:**
(القاهرة ــ دار الثقافة الجديدة ــ ١٩٧٦)
ياسين وبهية:
(القاهرة ــ مكتبة مدبولى ــ بدون)

١٤ ــ سالم ــ على: **انت اللى قتلت الوحش:**
(القاهرة ــ دار الهلال ــ بدون)

١٥ ــ شكسبير ــ وليم: **يوليوس قيصر:** ترجمة/ محمد حمدى :
(القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤)

١٦ ــ عبد الحكيم ــ شوقى: **حسن ونعيمة:**
مخطوط خاص بالباحث

١٧ ــ عنانى ــ محمد: **كوميديا الغربان:**
(القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

١٨ ـ فهمى ـ فوزى: **لعبة السلطان:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

١٩ ـ فرج ـ ألفريد: **على جناح التبريزى وتابعه قفه:**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨)

ثالثا: مراجع مترجمة

١ ـ أرسطو: **فن الشعر: ترجمة**: إبراهيم حمادة
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ بدون)

٢ ـ الكساندروفنا ـ تمارا: **ألف عام وعام على المسرح:** ترجمة: توفيق المؤذن
(بيروت ـ الفارابى ـ ١٩٨٠)

٣ ـ بروشتاين ـ روبرت: **المسرح الثورى: ترجمة**: عبد الحليم البشلاوى
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ بدون)

٤ ـ بلوتارخوس: **رسالة إيزيس وأوزيريس:** ترجمة: حسن صبحى بكرى
(القاهرة ـ الألف كتاب ـ العدد ٣٤٥ ـ بدون)

٥ ـ دريتون ـ إيتيين: **المسرح المصرى القديم:** ترجمة: ثروت عكاشة
(القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٦٧)

٦ ـ علماء الحملة الفرنسية: **كتاب وصف مصر م١**: ترجمه زهير الشايب

٧ ـ **كتاب وصف مصر م٨**: ترجمه زهير الشايب
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧)

٨ ـ كاسيرر ـ ارنست: **الدولة والأسطورة:** ترجمة: أحمد حمدى محمود
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥)

٩ ـ كراب ـ الكسندر ـ هجرتى **علم الفولكلور:** ترجمه: أحمد رشدى صالح
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧)

١٠ ـ كلوت بك ـ أ.ب: **لمحة عامة إلى مصر جـ٣ ط٢:** ترجمة محمود سعد
(القاهرة ـ دار الموقف العربى ـ ١٩٨٢)

١١ ـ ليسن ڤاليرى: **التحليل النفسى وفلسفة الفرويدية الجديدة**
(بيروت ـ دار الفارابى ـ ١٩٨١)

١٢ ـ لين ـ إدوارد: **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ط٣،** ترجمة عادل نور.
(القاهرة ـ دار النشر للجامعات. ١٩٧٥)

١٣ ـ نيكول ـ الأرديس: **المسرحية العالمية جـ١**، ترجمة: عثمان نوية
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ بدون)

١٤ ـ نيكول ـ الأرديس: **علم المسرحية**، ترجمة: درينى خشبه
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون)

١٥ ـ وليامز ـ ريموند: **المسرحية من إبسن إلى إليوت**، ترجمة فايزة اسكندر.
(القاهرة ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٦٣)

رابعا: مصادر تراثية

١ - **سيرة أبى زيد الهلالى. ط١**
(بيروت - مكتبة المؤيد - ١٩٨٣)

٢ - **كتاب الريادة البهية**
(القاهرة - مكتبة الجمهورية - بدون)

٣ - **تغريبة بنى هلال**
(القاهرة - محمد على صبح - بدون)

٤ - **الملك الظاهر بيبرس**
(بيروت - دار الكتب الشعبية - بدون)

٥ - **عنترة بن شداد ٨ مجلدات**
(القاهرة - مكتبه مصطفى البابى الحلبى)
(١٩٦١)

٦ - **كتاب ألف ليلة وليلة ٤ اجزاء**
(القاهرة - مكتبة محمد على صبيح - بدون)

خامسا: دراسات لم تنشر

١ - النجار - محمد: **البطل فى الملاحم الشعبية - مخطوط**
(رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة - ١٩٧٦)

٢ - خورشيد - فاروق: **التراث الشعبى فى المسرح العربى.**
(الكويت - ندوة التراث العربى والمسرح -

١٩٨٤)

٣ ـ دياب ـ محمد حافظ: **السيرة الشعبية ـ مقارنة حول منهجية إعاده الإنتاج ـ مخطوط.**
(القاهرة ـ ندوة السيرة الشعبية جامعة القاهرة ـ ١٩٨٥)

تسجيلات وأحاديث

١ ـ تسجيل صوتي ـ الشاعر سعد من محافظة الدقهلية ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٦٣.

٢ ـ تسجيل صوتي ـ محمد محمد سالم ـ مخرج وممثل تسجيل خاص بالمؤلف ١٩٨٨.

٣ ـ تسجيل صوتي ـ شمندى متقال ـ شاعر، راوى سيرة ـ تسجيل خاص بالمؤلف ١٩٨٧/١٢/٢٠.

٤ ـ تسجيل صوتي ـ رواية السيرة الهلالية ـ جوغاني كانوفا ـ تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية.

٥ ـ تسجيل صوتي ـ لاعب خيال الظل ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

٦ ـ لاعب الأراجوز ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

٧ ـ صندوق الدنيا ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

تسجيلات فيديو:

٨ ـ مسرحية أبو زيد الهلالى ـ مكتبة مسرح الطليعة.

٩ ـ مسرحية الهلالية ـ فرقة الجيزة المسرحية ـ مكتبه المؤلف.

١٠ ـ برنامج تياترو ـ التليفزيون العربى ـ قناه ٣ ـ لقاء مع يسرى الجندى ١٩٨٧/١٢/٩

دوريات

البيان : (الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ع٢٥٣، ابريل ١٩٨٧)

الباحث : (بيروت ـ ع٤٢ ـ ١٩٨٦)

التأسيس : (المغرب ـ الدار البيضاء ـ ع١، يناير ١٩٨٧)

الثقافة : (القاهرة ـ المؤسسة العامة للكتاب ع١١١ ١٩٦٤/١٢/٢٩)

الثقافة الجديدة : (القاهرة ـ الثقافة الجماهيرية ـ مايو ١٩٨٣)

القاهرة : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ع٢٤ ١٩٨٠/٧/١٦)

كتاب العربى : (الكويت ـ وزارة الاعلام ـ ع١٨ يناير ١٩٨٨)

الكواكب : (القاهرة ـ دار الهلال) ١٩٨٦/١/١٤

١٩٨٧/١٢/١٥

الفن المعاصر : (القاهرة ـ أكاديمية الفنون) م١ ع١ ١٩٨٦

م١ ع٢ ١٩٨٦

الفنون الشعبية : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) ع١٨ ١٩٨٧

ع٢١ ١٩٨٧

فضاءات مسرحية : (تونس ـ المسرح) ع٥ ـ ٦ ١٩٨٦

روز اليوسف: (القاهرة ـ روز اليوسف ١٩٦٨/١٢/٩)

فصول : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) م١ ع١ ١٩٨٠

م٢ ع٢ ١٩٨٢

عالم الفكر : (الكويت ـ وزارة الإعلام) م١ ع٣ ١٩٧٠، م٣ ع١ ١٩٧٢،

م١٦ ع٣ ١٩٨٥، م١٧ ع١ ١٩٨٥، م١٧ ع٤

المصور : (القاهرة ـ دار الهلال) ١٩٦٤/١٢/١١، ١٩٨٦/١/١٧

المسرح : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) مايو ١٩٦٩ يوليه ١٩٦٦

الاذاعة : (القاهرة ـ وزارة الإعلام) ١٩٦٧/١٢/٣١ ١٩٨٦/١/١٤

نادى المسرح : (القاهرة ـ نادى المسرح المصرى) ع٧ يونيه ١٩٨١

جريدة أخبار اليوم : ١٩٧٦/١٠/٢

جريدة الأهالى : ١٩٨٧/٥/١، ١٩٨٦/١/٢٢

جريدة الأهرام : ١٩٨٦/١/١٦، ١٩٦٤/١٢/٥

جريدة الجمهورية : ١٩٨١/٢/١٨، ١٩٨٥/٥/١٦

سادسا : المراجع الأجنبية

- Abu Senna - Mona:
  Allenation & Brechit Theater,
  (Cairo: Anglo-Egyptian Book Shop, 1981)
- Jung-Garl G, **Man & his Sympols,**
  (New York, A Wind Full Bookshop 1944, 1944)
- Hadgson-Jhan, Edited, **The Use of Drama,**
  (Llondon: Me Thuen, 1984)
- Lons - Veronica: **Egyptian Mythology,**
  (London, Newnes Books, 1982)
- **Standard Dictionary of Folklore, Myth & Legend,**
  (New York, Funk & Wgmalls, 1972)
- Willett - John, edit: **Breachit on Theater,**
  (London: Methuen, Re pr. 1984)

التراث الشعبى

فى المسرح المصرى الحديث

الفهرس

صـــدر حـــديثاً
للدار المصرية اللبنانية

الكتاب	المؤلف
• فن النحت فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين	صبحى الشارونى
• مختار الأخبار (لبيبرس المنصورى)	تحقيق دكتور عبد الحميد صالح حمدان
• الوكالات والبيوت الإسلامية فى مصر العثمانية	رفعت موسى محمد
• تاريخ المكتبات فى مصر العصر المملوكى	السيد السيد النشار
• الخدمة المكتبية المدرسية ط٤	مدحت كاظم دكتور حسن عبد الشافى
• المكتبات المدرسية والعامة	دكتور أحمد عبد الله العلى
• المكتبات والمعلومات بالمدارس والكليات	دكتور سعد محمد الهجرسى
• الوثائق الإدارية بين النظرية والتطبيق	دكتور جمال الخولى
• الأسرة المسلمة - أسس ومبادئ	د. عبد الحكم عبد اللطيف الصعيدى
• سؤالان فى القضاء والقدر (لابن تيمية)	تحقيق أبو المجد حرك
• معالم الوحدة فى طريق الأمة الإسلامية	دكتور أحمد عبد الرحيم السايح
• أدب النفس (للترمذى)	تحقيق دكتور أحمد عبد الرحيم السايح
• رسالة كيفية السلوك إلى رب العالمين (للترمذى)	تحقيق دكتور أحمد عبد الرحيم السايح
• تفسير سورة آل عمران	دكتور مصطفى الشكعة
• رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين (للنووى)	تحقيق أحمد عبد الله باجور
• الإعجاز العلمى فى الإسلام (السنة النبوية) ط٢	محمد كامل عبد الصمد
• الإعجاز العلمى فى الإسلام (القرآن الكريم) ط ٢	محمد كامل عبد الصمد

- **السيرة المحمدية تحت ضوء العلم والفلسفة** — محمد فريد وجدى
- **صحيح الأحاديث القدسية** — عصام الصبابطى
- **التوكل على الله والأخذ بالأسباب** (لابن تيمية) — تحقيق أبو المجد حرك
- **رسالة فى رعاية المصلحة** (للإمام الطوفى) — تحقيق دكتور أحمد عبد الرحيم السايح
- **الكبائر** (للذهبى) — تحقيق محمد محمود حمدان
- **إسلام بلا مذاهب ط ٩** — دكتور مصطفى الشكعة
- **الحرس الحديدى - كيف كان الملك فاروق يتخلص من خصومه** — سـيد جـاد
- **مفكرون وقضبان - حكايتى مع السجن** — حنفى المحلاوى
- **اغتصاب الإناث فى المجتمعات القديمة والمعاصرة** — دكتور أحمد المجدوب
- **تاريخ الاغتيالات السياسية** — عبد الحكيم العفيفى
- **مرشد مشرفات الحضانة ورياض الأطفال فى العقيدة والسلوكيات الإسلامية** — محمد كامل عبد الصمد
- **ثبت علمياً** (جزءان) — محمد كامل عبد الصمد
- **الإيدز : بين الرعب والاهتمام والحقيقة** — دكتور عبد الهادى مصباح
- **الأعشاب والنباتات غذاء ودواء** — محمد السيد أرناؤوط
- **العيون الحمراء ط ٢** — عبد الوهاب مطاوع
- **وقت للسعادة .. وقت للبكاء** — عبد الوهاب مطاوع
- **أيام الضحك والنكد ط ٢** — على سـالم
- **تراجم وآثار أدباء الفكر الساخر** — سيد صديق عبد الفتاح
- **حياة وأعمال شعراء الأدب الساخر** — سيد صديق عبد الفتاح
- **هموم ضاحكة** — يوسف عوف
- **حيجننونى** — يوسف عوف
- **الضحك بسبب** — مختار السويفى
- **مذكرات نورا المذعورة** — إسعاد يونس
- **حكايات عربية** — فؤاد شاكر

رقم الإيداع ٣٥٨٩ لسنة ١٩٩٣
الترقيم الدولى
I.S.B.N
977 — 270 — 060 — 3



ت : ٩٣٢٧٠٦

التجهيزات الفنية : آر - تك / ٣٣٩ش السودان - ت ٣٤٧٢٥٥٥